Der Kunstwart.

Rundschau

über alle Gebiete des Schönen.

Herausgegeben

von

Ferdinand Avenarius.

Neunter Jahrgang

(Oktober 1895 bis September 1896).

München.

Verlag von Georg D. W. Callwey.

CORNELL UNIVERSITY

Digitized by Google

A 537513

Digitized by Google

Inhalt.

Die erste Zahl gibt das betreffende Heft, die zweite die betreffende Seite im Kunstwart an.

Allgemeineres und Vermischtes.

Unsere Sache (A.) 1. 1
Einbildung, Heuchelei und ihr Nutzen (K. Erdmann) 7. 97
Gut Deutsch! (M. Wittich) 9. 129
Von unsern „Artisten" (O. Bie) 9. 137
Todes- und Trauersymbolik als Feinde eines edleren Gartenstils (K. Spitteler) 9. 138
Schaufenster (A.) 11. 161
„Originell" (O. Schwindrazheim) 12. 178
Die Berliner Siegesallee 12. 188
Eine Schönheits-Konkurrenz zwischen Puppen . . 12. 190
Fritz Friedmann 12. 190
Die Alten und die Jungen (Th. Fontane) . . . 12. 190
Überschätzung der Kunst (A.) 13. 193
Der Fall Koppel-Ellfeld (A.) 16. 241
Geselligkeit und Innendekoration (H. Schliepmann) 17. 267
Künstlerschmerzen (L. Weber) 18. 273
Eine Haushalts-Aufstellung 18. 284
Das Denkmal Simon Blads in Berlin 18. 284
Schiller- und Kaiser Friedrich-Denkmal in Wiesbaden 18. 284
M. G. Conrad im Reichstage 18. 285
Jugend (A.) 19. 289
Über Naturgenuß (C. Spitteler) 19. 301
Kunst und Sozialdemokratie 21. 331
Das Verhältnis zwischen Kunst und Kritik (F. Bley) . . . . . 22. 349 — 23. 360
Volkstümliche Kataloge (A.) 23. 353
„Aus China" 24. 381
Die Gefahren übermächtiger Autorität 24. 381
Unsere Pietät für das Andenken an Dichter und Künstler 24. 381
Heinrich von Mädler als Gotteslästerer . . . 24. 382
Gegen das Unwesen im Medaillenverteilen . . 24. 382

Berichte über Verschiedenes.

Aus:
Berlin. Gewerbe-Ausstellung 1896: Alt-Berlin. Die Gebäude. (Bie) 16. 251
Dresden. Gartenbau-Ausstellung 1896: Einige Wünsche. Der Medaillen-Unfug. (A.) — . 16. 252
Berlin. Gewerbe-Ausstellung: Allgemeineres. (Bie) 17. 265
Berlin. Gewerbe-Ausstellung: Theater, Illuminationen, Ballet. (Bie) 21. 332
Dresden. Die „Alte Stadt" der Handwerks- und Kunstgewerbeausstellung. (A.) 20. 316
Nürnberg. Die baierische Landesausstellung. (E. Kreowski) 23. 362
Berlin. Gewerbe-Ausstellung: die Berliner kunstgewerbliche Industrie (Bie) 24. 380

Vermischte Literatur.

Das Berlinertum in Literatur, Musik und Kunst . 3. 44
Förster-Nietzsche, Elisabeth: Das Leben Friedrich Nietzsches (K. Erdmann) 4. 61
Kleinpaul, Rudolf: Das Mittelaltar . . . 6. 92
Bölsche, Wilhelm: Entwicklungsgeschichte der Natur 6. 93
Hottenroth, Fr.: Handbuch der deutschen Tracht 6. 95
Münchener Kalender 6. 95
Chamberlain, G. St., Richard Wagner (R. Batka) 7. 101
Brockhaus' Konversations-Lexikon 11. 174
Dahms, Gustav: Das literarische Berlin . . . 11. 174
Hébert, Marcel: Das religiöse Gefühl im Werke R. Wagners (Batka) 12. 182
Volkelt, Johannes: Aesthetische Zeitfragen (A. Bartels) 14. 220 — 15. 235. 16. 250
Abel, Lothar: Der gute Geschmack (Schumann) 18. 283

Dichtung.

Konrad Ferdinand Meyer (—n—) 2. 20
Wilhelm Hertz 2. 20
Sudermann über literarische Wandlungen in Deutschland 2. 21
Über den Stil in der Dichtkunst (A. Bartels) . . 2. 33
Der Pegasus zu Hoppegarten (A. Bartels) . . . 5. 76
Ulrich Klein 8. 116
Die psychiatrische Diagnostik in der Literaturkritik (G. Roetteken) 8. 118
Über Schöngeisterei (J. Schlenther) 11. 166
Heyse und die Kommission für den Schillerpreis . 12. 189
Dichterruhm (Xanthippus) 18. 285

Digitized by Google

Über Rezitation (E. Platzhoff) 19. 301
Literarische Erziehung (Bartels) 20. 305 — (K. M.) 23. 364 — (Bartels) 23. 365
Ambrosianische Lehren (A.) 24. 369

Schöne Literatur.

Schwann, Mathieu: Heinrich Emanuel (A.) . 1. 3
Lepsius, Johannes: Ahasver, der ewige Jude (A. Bartels) 1. 4
Vögtlin, Adolf: Heilige Menschen (L. Lier) . 2. 20
Greif, Martin: Gesammelte Werke (A.) . . 3. 37
Wolzogen, Ernst von: Die Erbschleicherinnen 3. 38
Holländer, Felix: Sturmwind im Westen . . 3. 38
Flaischlen, Cäsar: Martin Lehnhardt (Bartels) 4. 51
Fontane, Theodor: Effi Briest (A.) . . . 5. 67
Busse, Karl: Träume (Bartels) 6. 85
Niemann, August: Der Agitator 6. 85
Rosegger, Peter: Der Waldvogel 6. 84
Stratz, Rudolf: Dienst 6. 84
Als der Großvater die Großmutter nahm . . . 6. 84
Busse, Karl: Neuere deutsche Lyrik 6. 84
Florenz, K.: Dichtergrüße aus dem Osten . . 6. 84
Heyse, Paul: Über allen Gipfeln (A.) . . . 7. 103
Raabe, Wilhelm: die Akten des Vogelsangs (A.) 8. 116
Böhlau, Helene: der Rangierbahnhof (E.) . . 8. 117
Lohmeyer, Julius: Auf Pfaden des Glücks (A.) 10. 146
Telmann, Konrad: Bohémiens (E.) . . . 10. 147
Franke-Schievelbein, G.: Kunst und Gunst (A.) 11. 165
Konrad, M. G.: in purpurner Finsternis (A.) . 12. 180
Kahlenberg, Hans von: Ein Narr (Bartels) 12. 180
Spitteler, Karl: Balladen (A.) 13. 195
Wichert, Ernst: Andrer Leute Kinder (Bartels) 13. 196
Lenbach, Ernst: Wunderliche Leute (Bartels) . 13. 196
Schliepmann, Hans: Wir Gebildeten . . . 14. 215
Slatin, Rudolph: Feuer und Schwert im Sudan 14. 215
Bartels, Adolf: der dumme Teufel 15. 227
Telmann, Konrad: Unter den Domoliten (Bartels) 16. 245
Konrad-Ramlo, Marie: Im Gnadenwald (Bartels) 17. 260
Bierbaum, Otto Julius: Pankrazius Graunzer (Bartels) 18. 276
Fischer, J. G.: Mit achtzig Jahren (Bartels) . 18. 276
Petri, Julius: Rote Erde (Bartels) 18. 277
Ernst, Otto: Gedichte (Bartels) 19. 292
Weigand, Wilhelm: der zwiefache Eros (Bartels) 19. 293
Kahlenberg, Hans von: die Jungen (Bartels) 19. 293
Schwarzkopf, Gustav: Rezepte (Bartels) . 20. 308
Maartens, Maarten: Jost Avelinghs Schuld (A.) 20. 309
Hirschfeld, Georg: Dämon Kleist (Bartels) . 21. 324
Knötel, Augustin: Aus der Franzosenzeit (Bartels) 21. 324
Guthart, Leopold: Pastor Hammer (A.) . . 21. 325
Osterloh, Oberlehrer Gesenius (E.) 22. 342
Bock, Annie: Dora Peters (E.) 22. 342
Janitschek, Maria: Vom Weibe (E.) . . . 22. 342
Dohm, Hedwig: Sibilla Dagmar (E.) . . . 22. 343
Müller-Guttenbrunn, Adam: Die Magyarin 22. 343
Polenz, Wilhelm von: Reinheit 22. 343
Nansen, Peter: Aus dem ersten Universitätsjahre (Bartels) 23. 355
Seeber, Joseph: Der ewige Jude (Bartels) . 24. 373

Schriften über Literatur.

Ziel, Ernst: Das Prinzip des Modernen in der heutigen Dichtung (A.) 1. 4
Könnecke, Gustav: Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur 6. 85
Weise, O.: Unsere Muttersprache (P. Schumann) 8. 118
Weigand, W.: Das Elend der Kritik (A. Bartels) 9. 131
Hebbels Briefwechsel mit Freunden und Zeitgenossen (Bartels) 10. 148
Biese, Alfred: Lyrische Dichtung und neuere deutsche Lyriker (A.) 14. 214
Rabenlechner, M. M.: Hamerling (Bartels) 17. 261
Rüttenauer, Benno: Zeitiges und Streitiges (L. Lier) 17. 261
Karl Immermann, eine Gedächtnisschrift (Lier) 19. 294
Nitzki, Max: Heinrich Heine als Dichter und Mensch (Bartels) 21. 325
Kaufmann, David: Aus Heinrich Heines Ahnensaal (Bartels) 21. 326
Klee, Gotthold: Grundzüge der deutschen Literaturgeschichte für höhere Schulen (Schumann) 22. 344
Beetschen, Alfred: Literarische Begegnungen (Lier) 22. 345
Conrad, Hermann: Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter (Bartels) 23. 356
Freybe, Albert: Faust und Parcival (R. Batka) 23. 356
Bernais, Michael: Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte (Bartels) 24. 374

Theater.

Kokotten im Tempel (A.) 5. 65
Kritisches über Tageskritik (L. Lier) 8. 113
Müller-Guttenbrunn und das Raimundtheater 12. 189 — 18. 285
Von der Schauspielkunst (A. Dresdner) 14. 209
Ein Ruf zur Besinnung (A. Seidl) 17. 261
Wagner oder Saltzmann? 18. 284
Der Offizier auf der Bühne 18. 285
Eine Verteidigung Bayreuths 18. 285
Das An- und Auskleiden auf der Bühne . . . 24. 382

Theaterbriefe.

Aus:
Berlin. Kleists „Penthesilea" im „Berliner Theater." Shakesperes „Romeo und Julie" im „Deutschen Theater." Lees „Schlagbaum" im „Berliner Theater" (Bie) 1. 4
München. Voß' „Bei Sedan" im „Hoftheater" (L. Weber) 1. 5
Berlin. Hirschfelds „Mütter" im „Deutschen Theater." Jarnos und Fischers „Rabenvater" im „Residenztheater". Jacobowskys „Dijeb der Narr" im Schillertheater (Bie) . . 2. 23
München. Bulthaupts „Viktoria" im Hoftheater (Weber) 2. 24
Berlin. Dumas' „Francillon" im Neuen Theater (Bie). Blumenthals „Gräfin Fritzi" im Lessingtheater. Wilbrandts „Meister von Palmyra" im Deutschen Theater. Moser und Trotha's „Militärstaat" im Neuen Theater (Bie) 3. 38
München. Greinz' „Krippenspiel" im Gärtnertheater (Weber) 3. 40

Digitized by Google

Dresden. Kirchbachs „Gordon Pascha“ im Residenztheater (L. Lier) 3. 40
Berlin. Wolffs „Niemand weiß es“ im Schauspielhaus. Lothars „Frauenlob“ ebenda. Wangenheims „10,000 Fuß hoch“ im Neuen Theater. Bissons „tapferer Cardunois“ ebenda. Fuldas „Robinsons Eiland“ im Deutschen Theater (Bie) 4. 53
München. Haas „Das Recht“ im Gärtnertheater (Weber) 4. 55
Wien. K. Hauptmanns „Waldleute“ im Raimundtheater 4. 55
München. Madame Ségond-Webers Gastspiel. Sudermanns „Glück im Winkel“ (Weber) 7. 104
Berlin. Mischs „Nachruhm“ im Berliner Residenztheater. Rosmers „Te deum“ im Deutschen Theater (Bie) 7. 107
Berlin. Hauptmanns „Florian Geyer“ im Deutschen Theater (Bie) 8. 118
München. Heyses „Rolands Schildknappen“ (Weber) 8. 120
Berlin. Wildenbruchs „König Heinrich“ im Berliner Theater (Bie) 10. 151
Dresden. Gottschalls „Arabella Stuart“ im Hoftheater (Lier) 10. 152
Berlin. Französische Possen. Zobeltitz' „Der Thron seiner Väter“ im Lessingtheater. Schnitzlers „Liebelei“ im Deutschen Theater (Bie) 11. 168
Berlin. Schauspielhaus und Deutsches Theater (Bie) 12. 181
München. Halbes „Lebenswende“ (Weber) . 12. 187
Berlin. Lubliners „Die junge Frau Arneck“ im Deutschen Theater. Jacobsons „Fräulein Tizian“ im Lessingtheater. Dreyers „Winterschlaf“ im Neuen Theater (Bie) 13. 198
München. Spashinskys „Die Nixe“ im Gärtnertheater. Shakespeares „Hamlet“ in München (Weber) 13. 199
Dresden. Schönthan-Koppel-Elfelds „Renaissance“ im Hoftheater (Lier) 13. 201
Berlin. Rückblick auf die Theatersaison. Lindaus „Die Erste“ im Lessingtheater. Sudermanns „Glück im Winkel“ in Berlin. Hirschfelds „Zu Hause“ im Deutschen Theater (Bie) 15. 229
Dresden. Friedrich Haases „Abschiedsgastspiele“ (Lier) 16. 245
Dresden. Weigands „Der Vater“ im Residenztheater (Lier) 18. 277

Schriften über Dramatik und Bühnenwesen.

Avonianus: Dramatische Handwerkslehre (—s.) 11. 169
Heitmüller, Ferd.: Adam Gottfried Uhlich (Lier) 12. 197
Hodermann, Richard: Geschichte des Gothaischen Hoftheaters (Lier) 12. 197
Schlösser, Rudolf: Friedrich Wilhelm Gotter (Lier) 12. 198
Devrient, Hans: Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft (Lier) 18. 278
Bolte, Johannes: Geschichte des Danziger Theaters im 16. und 17. Jahrhundert (Lier) 18. 279
Schlösser, Rudolf: Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne (Lier) . . 24. 376

Musik.

Musikkritik (O. Möricke) 6. 86
Musikalische Wunderkinder (A. Seidl) 8. 122
Unsere musikalische Subjektivität (O. Bie) . . . 10. 145
Humperdinck in Berlin 12. 189
Verdunkelung des Saals bei Konzerten 14. 215
Alexander Ritter . . . . 15. 230 (K. Batka) 24. 376
Martin Plüddemann und seine Balladen (K. Söhle) 20. 309
Nachklänge aus Bayreuth (Batka) 22. 337

Musikberichte.

Aus:

Dresden. Föllners „Vor Sedan“ und „Der Überfall“ (K. Söhle) 1. 8
Berlin. Aussichten der Musiksaison 1895/96 (O. Bie) 1. 8
Berlin. Sonzognos Berliner Feldzug (Bie) . 2. 24
Berlin. Petrischkoff in Berlin.) Tschaikowskis fünfte Symphonie. Sindings D-moll-Symphonie bei Weingartner. Brahms' Klarinetten-Sonaten mit dem Halirquartett (Bie) 3. 41
Prag. Erkels „Hunyady László“ (R. Batka) . 4. 57
Berlin. Strauß' „Till Eulenspiegel“ bei Weingartner. Berliner Dirigenten. (Bie) . 5. 68
Koburg. Sandbergers „Ludwig der Springer“ (G. Zöpfl) 5. 69
Dresden. D'Alberts „Ghismonda“ (Söhle) 6. 85
Dresden. Strauß' „Till Eulenspiegel“. Bruckners Achte Symphonie bei Nicodé (Söhle) 7. 108
Berlin. Scholz' „Suite“. Korsakows „Schehezerade“ A. Weingartner u. Mikisch. Wihar. Mahlers D-moll-Symphonie (Bie) 11. 169
Wien. Goldmarks „Heimchen am Herd“ im Hofburgtheater 13. 204
Berlin. Rückblick. Mahlers D-dur-Symphonie. Berger. Martucci. Widor. Colonne. 16. 247
Dresden. Francesch in a Prevosti (Söhle) 17. 263
Prag. Kohouts „Stella“ und „Fibichs „Hedy“ (Batka) 18. 279
Dresden. Curtis „Lili Tsee“ (Söhle) . . 19. 295
München. Mozarts „Don Giovanni“ im Residenztheater (O. Merz) 19. 295
München. Rückblick auf das Konzertleben der Saison (Y.) 20. 311. — 21. 327

Neue Notenwerke.

Strauß, Richard: Guntram, Klavierauszug (K. Söhle) 1. 7
Brahms, Johannes: Phantasie für Pianoforte, op. 116; drei Intermezzi für Pianoforte, op. 117; Klavierstücke, op. 118 u. 119. (Söhle) 4. 56
Brahms, Johannes: Zwei Sonaten für Klarinette und Pianoforte (Söhle) 12. 182

Musikliteratur.

Glasenapp, G. F.: Das Leben Richard Wagners (R. Batka) 1. 6
La Mara: Briefe hervorragender Zeitgenossen an Liszt (Batka) 8. 121

Digitized by Google

Iffert, August: Allgemeine Gesangsschule (K. Söhle) 10. 153
Hans von Bülows Briefe (Batka) 13. 202
Weingartner, Felix: Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama (Batka) 14. 214
Ambros, Aug. Wilhelm: Bunte Blätter. (Batka) 17. 265
Billroth, Theodor: Wer ist musikalisch? (Batka) 17. 263
Ramann, L.: Franz Liszt als Psalmensänger (Batka) 18. 280
Ehrenfels, Christian von: Zur Klärung der Wagner-Kontroverse (Batka) 19. 294
Ehrenfels, Christian von: Allegorische Dramen (Batka) 19. 294
Schmidt, Leopold: Zur Geschichte der Märchenoper (Batka) 21. 326
Reinecke, Karl: Die Beethovenschen Klaviersonaten (R. B.) 23. 356
Riemann, Hugo: Präludien und Studien (Söhle) 24. 377

Bildende Künste und Kunstgewerbe.

Adolf Oberländer (A.) 1. 8
Eine „kunstgewerbliche Sezession" in Straßburg (P. F. Krell) 1. 13
Die Geschichte der Bildnismalerei (A. Lichtwark) . 2. 17
Andreas Achenbach 2. 25
Franz Stuck und große Meister (L. Weber) . . . 3. 45
Gesunde und kranke Kunst (O. Bie) 4. 49
Eine Entwicklungsgeschichte des deutschen Bauernhauses 4. 59
Unsere Nationaldenkmäler (Fr. Servaes) 4. 60
Zum „Lenbachprozeß" (rs) 4. 61
Adolf Menzel 5. 70
Photographien klassischer Bildnisse als Zimmerschmuck 5. 71
Die künstlerische Darstellung unserer Vorfahren . 5. 73
Wann werden wir die Ausstellungsmedaillen los? 5. 73
Ruhmeshalle, Kunstsammlung und Ehrentempel . 5. 74
Kunstgewerblicher Unsinn 5. 75
Das „Prachtwerk" (A.) 6. 81
Abendliche Beleuchtung der Museen 6. 92
Steinbaukästen 6. 93
Lenbach und Graf Schack (A.) 8. 126
J. F. Leempoels (L. Weber.) 9. 141
Der Studiengang des modernen Malers (P. Schultze-Naumburg) . . . . . 11. 172 — 12. 184
Die Berliner Nationalgalerie 12. 189
Die Münchener Sezession und Berlin 12. 189
Plagiate von bildenden Künstlern 12. 189
Das geschichtlich „Schöne" in seinen Gegensätzen (R. Muther) . . . 14. 218 — 15. 234 — 16. 247
Tageskritik über bildende Kunst (Bie) 15. 225
Victor Tilgner † 15. 230
Die Kunstvereins-Geschenke 15. 235
Über Gemäldeausstellungen (Immergrün) . . . 16. 253
Bildliche Ankündigungen 17. 257
Heinz Heim (E. J.) 18. 282
Sezession in Karlsruhe 18. 285
Restaurieren (C. Gurlitt) 19. 298
Die Furcht vor der Farbe (A.) 21. 321
Bilderbücher und illustrierte Jugendschriften (Lichtwark) 22. 347
„Inspecteur du blanchement des maisons" . . . 24. 382
Kunstblumen 24. 382
Plakate neuer Art 24. 382

Berichte über bildende Kunst.

Aus:
Berlin. Gedächtniskirche. Feier des Sedantags (O. Bie) 1. 8
Berlin. Kunstausstellung 1895: die Deutschen, Schluß (A. Dresdner) . . . . . 1. 10. u. 2. 26
München. Kunstausstellungen 1895: Die Schotten (H. v. Berlepsch) 1. 11
Dresden. Akademische Kunstausstellung 1895 (A.) 1. 12
München. Kunstausstellungen 1895: Niederländer, Belgier, Italiener (Berlepsch) 2. 27
Berlin. Kleinere Ausstellungen bei Schulte und Gurlitt (Dresdner) 3. 45
Berlin. Die Berliner Kunstzeitungen. Neue Unternehmungen. Das Bauen in Berlin. (Bie) 4. 57
Berlin. Ausstellungen (Dresdner) 6. 87
München. Kunstverein (Pictor) 8. 122
Berlin. Menzel-, Achenbach- und Schrader-Ausstellung (Dresdner) 8. 123
Berlin. Ausstellung bei Schulte (Dresdner) . . 9. 133
Dresden. Holländische Ausstellung, Kupferstichkabinett, Preisausschreiben, Lichtmasten (Schumann) 9. 134
Wien. Kunstverein: J. v. Hörmann, v. Haanen, polnische Maler (K. Meißner) 9. 136
Dresden. Raffaelli bei Gutbier. Seb. Bach-Ausstellung (Schumann) 10. 155
Berlin. Künstler-West-Klub. Herm. Hirzel. Franz Melchers (Dresdner) 11. 170
München. Kunstverein (Pictor) 11. 171
Berlin. Jahresausstellung der XI. Rückblick auf der „Kunstwinter" 13. 206
München. Zur Kunstbewegung (P. Schultze-Naumburg) 14. 218
München. Frühjahrs-Ausstellung der Sezession (Schultze-Naumburg) 15. 231
Dresden. Bildnisausstellung bei Arnold (Schumann) 15. 232
Berlin. Kunstausstellung 1896: Berlin. Münchner, Düsseldorfer, Karlsruhe, Dresdner (Dresdner). 18. 280
Berlin. Kunstausstellung: Spanier, Dänen, Holländer. (Dresdner) 20. 314
München. Allgemeines gelegentlich der Kunstausstellung 1896 (Schultze-Naumburg) . . . 20. 315
Berlin. Kunstausstellung: Norweger, Schweden (Dresdner) 21. 328
Dresden. Hermann Obrist bei Gutbier (A.) 21. 329
München. Kunstausstellung: Die Landschaftsmalerei (Schultze-Naumburg) 22. 345
Darmstadt: Das Kunstleben in Darmstadt . . 22. 347
Berlin. Kunstausstellung: Portugiesen, Italiener, Belgier, Amerikaner, Engländer, Franzosen (Dresdner) 23. 357
München. Kunstausstellung: Landschaftsmalerei. Vereinfachen, Stilisieren, u. s. w. (Schultze-Naumburg) 23. 358
München. Kunstausstellung: Darsteller des menschlichen Körpers. Porträtmalerei. (Schultze-Naumburg) 24. 378

Digitized by Google

Kunstblätter und Bilderwerke.

Sattler, Joseph: Die Wiedertäufer 3. 44
Bode, W.: Gemäldegallerie der königlichen Museen zu Berlin 4. 59
Photographien klassischer Bildnisse als Zimmerschmuck 5. 71
Mappe der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 5. 72
Knackfuß, H.: „Völker Europas, wahrt Eure heiligsten Güter!" 5. 72
Troitsch, Otto: Berlin in farbigen Naturaufnahmen 5. 72
Werle, Hermann: Das vornehme deutsche Haus 6. 89
Rembrandtische Radierungen in Nachbildungen . 6. 89
Mannfeld, Bernhard: Rheinische Städtebilder 6. 89
Raudner, Robert: Originalradierungen . . . 6. 90
Vierteljahrshefte des Vereins bildender Künstler Dresdens 6. 90 — 12. 184
Hansen, E.: Typen aus Appenzell Inner-Rhoden 6. 90
Minzloff, R.: Bilder aus Littauen 6. 90
Jordan, Max: Das Werk Adolph Menzels . 6. 90
Allers, C. W.: Unser Bismarck 6. 91
Hirth, Georg: Der Formenschatz 6. 91
Sattler, Joseph: Bilder vom internationalen Kunstkrieg 6. 91
Humperdinck-Wette-Vogel: Die sieben Geißlein 6. 91
Farbige Vervielfältigungen der Kunstanstalt vorm. Gustav W. Seitz & Co. 6. 92
Flugblätter von Breitkopf & Härtel 7. 109
Künstlerisch ausgestattete Kalender 7. 110
Thoma, Hans: Schwarzkunstblätter nach Lithographien 8. 124
Rembrandt-Werke 8. 124
Kunst und Dichtung Hand in Hand 8. 125
Verein für Originalradierung in Karlsruhe . . . 8. 125
Horte, M.: Kaiser Wilhelm II 8. 125
Schöne, M., nach L. Douzette. Mondnacht am Kattegat 8. 125
Verein für Originalradierung in München (A.) . 10. 157
Gruyer, F. A.: La peinture au Château de Chantilly (Sch.) 10. 158
Badrutt, Caspar: Assomptione della Madonna (Schumann) 10. 158
Schwind-Album 11. 173
Pan 12. 184
Das Museum 14. 216
Biko dzukan 14. 216
Pfleiderers Bilderbibel 15. 230
Lücke, Hermann: Die kgl. Gemäldegallerie zu Dresden (— m.) 19. 298
Photographieen nach der Natur von O. Schmidt . 21. 351

Kunstliteratur.

Thieme, K. L.: Richard Wagner im Dienste französischer Maler (— s.) 2. 29
Riegel, Hermann: Die bildenden Künste. (P. Schumann) 4. 58
Knackfuß, H.: Künstler-Monographien . . . 6. 88
Springer, Anton: Handbuch der Kunstgeschichte 6. 89
Lüdecke, Karl: Betrachtungen über den Stand gegenwärtiger Kunst 11. 173
Franz, Erich: Geschichte der christlichen Malerei (Schumann) 12. 183
Pastor, Ludwig: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance (Schumann) 12. 183
Volbehr, Theodor: Goethe und die bildende Kunst (Schumann) 17. 264
Volbehr, Theodor: Ein Originalaufsatz Richard Muthers (Schumann) — 17. 265
Muther, Richard: Die Muther-Hetze (A.) . . 19. 297
Grimm, Hermann: Das Leben Rafaels (Schumann) 19. 297
Magnus, A. Hugo: Die antiken Büsten des Homer (Schumann) 21. 350
Cremer, F. J.: Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik (J. Schr. — z) 21. 350

Digitized by Google

Nachsicht. Angesichts eines so prächtigen Werdens, wie Ihre Kinder es verkörpern, und, Gottlob, auch der Junge meiner Frau, der mir zum Sohne geworden ist, soll man's ja zum mindesten ehrlich versuchen, die Schatten zu bannen. Ihnen persönlich dank ich ganz besonders, daß Sie mir ob meiner Faselig-keit nicht zürnen, und ich gelob Ihnen für künftige Fälle in die Hand, mich nach meinem schwachen Vermögen zu bessern.

In treuer Ergebenheit

Ihr

F. Avenarius

Der Kunstwart.

Rundschau

über alle Gebiete des Schönen.

1. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Unsere Sache.

Drei Jahre ist's her, daß wir zum letzten Male versuchten, die wichtigsten Erscheinungen im Kunstleben unseres Volks mit einigen kräftigen Linien zu umschreiben. Drei Jahre sind eine kurze Frist, wo sich's um Entwicklungen handelt. Wir wollen heut wieder einmal unsern Gedanken nach all dem Scharmützeln zum Sammeln blasen. Aber nicht von den Bewegungen der Heere wollen wir diesmal reden, die auch in den Reihen der Kunst als Freund oder Feind zu einander stehen, sondern von uns selbst, will sagen: von den Aufgaben, die sich ein Blatt, wie der Kunstwart, setzen soll.

Wie das beste Denken einer Zeit Ausdruck findet in ihrer Wissenschaft, so ihr Fühlen und inneres Schauen in ihrer Kunst. Aus dem größten Meisterwerke der Poesie wie aus dem schlichtesten Gefäße des Kunsthandwerks, so fern es nur dem persönlichen Empfinden des Gestalters Bewegungsfreiheit gelassen hat, spricht in lauter Rede oder in feinem Hauch ein Odem aus den geheimen Tiefen unseres Fühlens. Und wie an der Wissenschaft das Denken, so bildet an der Kunst die Phantasie und das Empfinden sich weiter; sie wachsen daran, wie an der Wissenschaft das Denken, der Sonne zu, ihre Nahrung freilich dem gemeinsamen Boden allen Lebens enthebend, der Natur.

Ein Kunstblatt, das hoch von seinen Lesern und sich selber denkt, wird keine geringere Auffassung von Kunst pflegen dürfen. Wer einmal dazu gekommen ist, alle Künste als den einen „großen Organismus" anzusehen, „dessen blutbewegendes Herz das Empfinden der Zeit ist", der erst lebt ganz mit seinen Zeitgenossen mit. Er hört es, wie in den Kunstwerken all die neuen Bewegungen ausklingen, welche die Volksseele erschüttern. Aber er hört daraus auch, wie sich mit ihnen als fester Grundton mischt was von Urzeit her tief eingeboren ist in der Menschennatur, und nur als unsicheres Summen was von Allerneuestem daneben zur Geltung kommen möchte und doch nur angeflogener Abhall von anderswoher ist. Daß oft gerade das Bedeutsamste im Geschaffenen dem Schaffenden selber unbewußt blieb, erhöht nur den Wert der Sprache, die hier tönt. Und wir verlieren es nicht aus dem Sinne, im Teile des Ganzen zu genießen, wie innig wir uns auch der Lebensfülle im Kleinsten, der Reize des Intimen erfreuen mögen.

So darf ein Kunstblatt unserer Art kein Förderer des Spezialistentums sein, das aus dem runden All der Gotteswelt ein Segmentlein ausschneidet, es allein zu mustern, nun aber freilich durchs Fernrohr. Nicht, daß wir solchem „Kennertum" seine Lebensberechtigung bestritten, wir sagen nur: zu uns gehört's nicht her; nicht Kunstforscher suchen wir ja zu Lesern, sondern Kunstfreunde, Kunstgenießende, die mit Aug und Ohr nicht aus nur einem Brünnlein sich laben wollen, Kunstfreunde, die, für das Schöne und Bezeichnende in seinen mannigfaltigsten

Digitized by Google

Formen empfänglich, deshalb auch mit möglichster Unbefangenheit neuen Eindrücken, neuen Erscheinungen gerecht werden können.

Ist es aber möglich, zumal für ein Blatt verhältnismäßig kleinen Umfangs, so gewaltige Gebiete auf solche Fragen hin einigermaßen hell zu beleuchten? Wir glauben, wir haben trotz aller Versehen im Einzelnen gezeigt: es geht schon an, wenn man sich nur fröhlich entschließt, allerlei von der Bühne zu weisen, was sonst oft eine große Rolle spielt. Wir haben's mit dem Schaffen der Künstler zu thun, nicht mit ihrem Leben außerhalb ihrer Kunst: Personenkultus und Kunstklatsch also, wie er, feiner oder gröber gemahlen, mancher Zeitung Feuilleton allein gut zur Hälfte füllt, aber auch in Wochen- und Monatsschriften viel zu viel geschüttet wird, geht uns nichts an. Es schafft auch Luft, wenn man die hunderterlei Notizen über allerlei künstlerische „Ereignisse", die heute gedruckt und morgen vergessen werden, ein für alle Mal draußen läßt. Und sind wir verpflichtet, auch nur beim zehnten Teil aller Buch-, Bild-, Tonwerke, die geboren werden, Paten zu stehn? Nur diejenigen Kunsterscheinungen gehen uns an, die in irgendwelchem Sinne etwas bedeuten, und ihrer ist die Zahl selten so groß, daß man ihnen aus Zeit- oder Platzmangel nicht tiefer ins Auge sehen könnte. Ja, bei solchen Beschränkungen reicht der Raum noch dazu, daß man gelegentlich bei Betrachtung eines älteren, vielleicht halbvergessenen edeln Werks oder auch einer bescheidenen Sache ein wenig verweile, die etwa aus den und jenen Gründen vorzugsweise geeignet scheint, dem Kunstfreund als Zimmergast empfohlen zu werden.

Als eine besonders schwierige aber auch besonders wichtige Aufgabe erscheint es uns, bei der Kritik, ich möchte sagen: auf Rang zu halten. Ist der Ausfluß der Charakterlumperei in der Kritik Käuflichkeit und Cliquenwesen, so äußert sich die Charakterschwäche vor allem in der heut so verbreiteten Allesloberei, die in ihren Folgen nicht minder schadet. Will ich aufmerksam machen auf ein Meisterstück, erreiche ich das, wenn ich's hervorhebe, nicht, wenn ich's in denselben Wohlwollenssyrop stelle, in den ich schon die wohlanständige Alltagsarbeit nebenan gestellt habe. Hat die Kritik ihren Einfluß aufs Publikum weitum verloren, dem vor allem hat sie's zu danken, daß sie keine Abstände mehr halten mag. Ist's doch ein Gehaben, als gäb's gar keine Talente mehr, sondern außer den Stümpern nur noch Genies.

Welches nun soll für ein Kunstblatt der kritische Standpunkt sein, von dem aus es beurteilt?

Wir leben in der Gegenwart — also ersehnen wir eine Kunst, die im Leben der Gegenwart wurzelt. Wir sind Deutsche — also erstreben wir eine Kunst, die im Kern ihres Wesens deutsch ist. Was immer von Feinem und Starkem die Menschheit Neues schafft, nicht die Masse sondern die einzelne Persönlichkeit bringt es zuerst ans Licht — also pflegen wir eine Kunst, in der die Persönlichkeit sich ausleben darf. Je verbreiteter und tiefer in einem Volke der Kunstsinn ist, je weniger Künstlerpersönlichkeiten verkümmern in ihm unentdeckt — also bemühen wir uns, daß seine geborenen Erzieher nach Möglichkeit zwischen ihm walten durch Vermittlung einer volkstümlichen Kunst. Schweigen wir vom wirtschaftlichen Wert einer solchen, gedenken wir nur ihres sozialen Werts als des einzig möglichen „Kaviars fürs Volk", als der einzigen Bringerin großer und veredelnder Genußgüter, die wenig Aufwand an Geld verlangen, und gerade in unserer Zeit wächst unermeßlich die Wichtigkeit der Forderung: Kunst dem Volke. Aber mit solchem streifen wir schon eine Sache der Kunstpflege, von welcher wir jetzt doch nicht sprechen wollten; davon, wie die Kritik das Kunstschaffen bewerten soll, redeten wir ja. Und da gibt es ein wichtiges, ein noch viel zu wenig benutztes Maß, auf das immer und immer wieder die Blicke zu lenken unsre fernere Aufgabe sein muß:

Daß die Kunst aufrichtig, daß sie wahrhaftig sei.

Ist sie das nicht, so steht sie nicht höher, als der Denker, der, Nebenzwecken zu dienen, lügt. Sie vernichtet sich selbst in ihrem Besten, wenn sie Empfindungen heuchelt, die sie nicht hat, oder solche, die sie hat, unterdrückt, denn ihr Bestes ist ja, bezeichnender Ausdruck des Empfindens zu sein. Deshalb muß ein ehrliches Kunstblatt rücksichtsloser Bekämpfer all der gemachten Scheinkunst sein, die sich auch heute an allen Enden breit macht. Der größte Könner, der seine Kraft benutzt, Andern als Ausfluß seines Herzens Gefühle aufzutäuschen, die er nicht hat, kann nicht förderlich sein, denn irgend ein leiser Ton der Unechten muß sich mit in die Seele seines Hörers stehlen und dort einnisten, Anempfundenes und Falsches weiter zu stärken. Für große wie kleine Dinge und für alle Künste ohne Ausnahme gilt die Forderung, die einzige Forderung vielleicht, die überhaupt an die Kunst gestellt werden darf: gestalte „echt", will sagen so, daß du von deinem Werk oder Werklein besten Gewissens sagen kannst: ich habe nach meinem Vermögen genau das gegeben, was zu geben mein Inneres mich drängte. Heute führt' es zu weit, all die Fälle zu besprechen, in denen nicht nur der Mangel an Kunsternst im einzelnen Künstler, sondern der Zwang der Allgemeinheit Kunstlügen geradezu züchtet und erzwingt. Sind wir doch noch, ach, so fern von jener Duldsamkeit

Digitized by Google

der innerlich wahrhaft Freien, die sich am ehrlichen Empfindungsausdruck auch des Gegners freut, weil gerade er die Voraussetzung auch der Verständigung ist.

Und nun für heute zum Schluß. Was wir vom Künstler an erster Stelle fordern: volle, unbekümmerte Aufrichtigkeit, das fordern wir vor allem auch vom Kritiker. Und so fordere man's auch von uns — dem Verlangen werden wir genügen. An irrtümlichen Urteilen hat's bei uns nicht gefehlt; das versteht sich von selbst, und es wird fürder daran nicht fehlen. Wir können nur versprechen, allzeit gerade so zu reden, wie wir's meinen. Und eine aufrichtige Kritik hat ja, Gottlob, nicht nur zu bezweifeln und zu tadeln, sie hat auch anzuregen, auch zu loben. Wir dürfen heut, nach achtjähriger Arbeit sagen, daß immerhin schon diese und jene Forderung verwirklicht, diese und jene andere wenigstens allgemeiner geworden ist, die zuerst mit unsern stillen Blättern ins öffentliche Leben zog. Daß uns Förderung und Mitarbeit der Gleichgesonnenen die Kräfte stärkten, unserm Volke zu dienen!

Rundschau.

Dichtung.

Schöne Literatur.

Heinrich Emanuel. Die Geschichte einer Jugend. Von Mathieu Schwann. (Berlin, S. Fischer, Verlag. Mk. 3.50).

Die Verfasser autobiographischer Romane haben im Vergleich mit denen anderer Geschichten von vornherein einen Vorteil und einen Nachteil. Der Vorteil: sie können sich in ihren Helden, nämlich in sich selbst, ganz gewiß so gut hineinversetzen, wie das nur irgend möglich ist. Der Nachteil: es wird ihnen eben deshalb besonders schwer, nicht befangen zu Gunsten ihres Helden zu sein. Nun ist es so: je mehr der Vorteil, desto mehr pflegt auch der Nachteil zur Geltung zu kommen, und umgekehrt. Bin ich als graubärtiger Herr ruhigen Gemütes bereit, meinen Jugenddummheiten die Schutzmäntelchen abzunehmen, ach, so liegt die Jugend leider schon so weit hinter mir, daß ich sie gar nicht mehr recht deutlich erkennen und abmalen kann. Ich müßte denn mit einem so glücklichen Gedächtnis begnadet sein, wie z. B. der alte Fontane. Bin ich aber ein junger Mann, dem alle Stationen seines bisherigen Lebenslaufes noch so klar vor Augen liegen, daß ich beim Schreiben recht aus dem Vollen schöpfen kann, so bin ich schwerlich schon sachlich gerecht gegen mich und meine Verhältnisse. Die Gottfried Keller, die Grüne Heinriche schreiben, während sie noch kaum über den Grünen Heinrich hinaus sind, sind nicht eben häufig.

Mathieu Schwann ist keiner von ihnen. Obgleich er nicht mehr im Alter der Grünheit steht, sieht er seinen Heinrich Emanuel wirklich ein wenig zu freundlich, sieht er ihn beinah ein bischen verliebt an. Scheint er doch kaum zu bemerken, daß dieser im Grunde ja sehr tüchtige Knabe und Jüngling zu Zeiten einige wirklich recht unerquickliche Seiten zeigt, daß er z. B. mehr als erfreulich altklug und mehr als angenehm, sagen wir: großmündig ist. Es hätte gar nichts geschadet, wenn Schwann die Jugendfehler so deutlich als solche gezeichnet hätte, wie sie nun einmal urkundlich der mitgeteilten Thatsachen zu sehen waren. Kann man nicht in seinen Flegeljahren sein Äußeres sehr wohl durch üble Schnörkel verunzieren und doch im Grunde einen wunderguten Kern haben, der prächtig keimen wird, wenn erst das Leben die Schale zerknackt hat? Wir sollten denken, das am vorliegenden Falle zu zeigen, wäre sogar eine vortreffliche Hauptaufgabe für einen Entwicklungsroman gewesen, und als Nebenaufgabe hätte sie Schwann auch jetzt berücksichtigen sollen, wo er seine Kraft, wie wir gleich sehen werden, hauptsächlich auf andere Ziele richtet. Freilich, dazu hätte überlegener Humor gehört, eben jener, der auch unsern Keller so gut aus den Schwierigkeiten zog. Der Humor aber kommt zu den Verschiedenen zu sehr verschiedener Zeit, wenn er überhaupt in ihr Leben tritt — zu Mathieu Schwann scheint er noch nicht gekommen zu sein. Sein Goldlicht fehlt uns auf diesem Bilde.

Ist es aber kein eigentliches Meisterwerk, so ist es doch ein recht gutes, ein sehr viel besseres Bild, als sie oft in die Auslage kommen. Zunächst einmal: es ist gehalt- und gestaltenreich. Der Mensch, den wir hier bis zu seiner geistigen Mannheit begleiten, bildet sich aus katholischen Kreisen heraus: da ziehen denn große und kleine, freie und unfreie Menschen in mancherlei Gestalt an uns vorüber, die doch fast alle fromme Katholiken sind — der alten Wahrheit zur Bestätigung, daß nicht die Konfession das Herz bestimmt. Wo der Verfasser andere Leute als den Helden und die Seinen vor sich hat, sieht er auch mit ganz freiem Auge; derselbe Mann, in dem sich aus dem Gläubigen allmählich so ziemlich ein Freigeist bildet, schildert z. B. mit inniger Liebe und Dankbarkeit eine Klosterschule und die Trefflichen, die sie in mildestem und gütigstem Geiste leiten, und er zeigt uns den „Kulturkampf" in einem Lichte, das den Protestanten nicht eben angenehm leuchtet. Er versteht überhaupt, sein Lebensbild zum Kulturbilde zu machen. Neben den religiösen Erscheinungen stehen da im Mittelpunkte die des Jugendunterrichtes und der Erziehung; Zerrgebilde aus moderner Drill- und Schablonenpädagogik zeigen uns sich und ihren unheilvollen Einfluß auf ihre jugendliche Opfer. Gewiß, es wird einigen Lesern scheinen, als steure Schwann sein Schiff zu entschieden nach diesem Hafen. Aber daran wollen wir doch festhalten: seinem Werke das Ziel zu wählen, ist ausschließlich des Verfassers Sache, und die unsere nur zu fragen, ob er's erreicht hat und wie die Fahrt war.

Wird Schwann als Prosadichter auch Gutes leisten, wo es ohne so ausgiebige Mithilfe der Erinnerung zu gestalten gilt? Unbedingt bejahen möchte ich das nicht, noch weniger möchte ich's verneinen. Lesen wir eine ernste reine Dichtung, ist uns, als wandelten wir einen Weg,

Digitized by Google

der uns das kleine Nahe und das große Ferne ununterbrochen genießen läßt durch all unsre Sinne bis ins Herz hinein, ohne daß wir erst mit dem Führer über das Einzelne sprächen. Nur selten ist es bei Schwanns Jugendgeschichte so; der Führer zeigt, erläutert und beleuchtet viel. Ganz vermeiden ließ sich das wohl nicht; Schwann wollte ja auch nicht eine reine Dichtung geben, sondern eben einen Roman. Aber ein paar Glanzlichter sind in dem Buch, die doch wohl nur ein Poet so hinsetzen konnte.

A.

Ahasver, der ewige Jude. Mysterium in drei Aufzügen und einem Vorspiel von Johannes Lepsius. (Leipzig, Verlag der Akademischen Buchhandlung [W. Faber.])

Das Drama ist das Werk eines Talents, aber eines, das noch nicht weiß, was es will, richtiger, wollen muß. Ahasver wird zum Untergang Jerusalems in Beziehung gesetzt. Das Vorspiel zeigt ihn verfolgt von Asmaveth, dem Tode, der aber von ihm absteht, als Moses und Elias, die beide versteinert am Berge Nebo stehen, für ihn eintreten. Im ersten Akt wird er der Führer des Volks, der den Kampf mit den Römern beginnt; im zweiten Akt sind wir mitten im Kampfe, Ahasver tötet seine Tochter Esther, die einen christlichen Hirten liebt, und seine Mutter, und er erklärt sich als Messias, im letzten bringt er die Bundeslade vom Berge Nebo, die aber keine Wirkung übt; die Römer dringen in die Stadt, Ahasver zerschmettert die Gesetzestafeln und wird von einem mißgünstigen Feldherrn des eigenen Volkes gekreuzigt. Am Kreuze erkennt er Christus als Messias an, und die Erscheinung der getöteten Tochter kündet ihm sein künftiges Wanderlos. Der Hauptfehler des Stücks ist der Mangel an Klarheit im ganzen wie im einzelnen; vor allem das Verhältnis Ahasvers und Asmavethes, das ausschlaggebende, leidet darunter. Es sind eine Menge von Reminiszenzen aller Art aus der Mysteriendichtung hier mit eigener Phantasiearbeit zusammengeronnen; in erster Reihe hat natürlich Goethes „Faust" seinen Anteil geliefert, so daß z. B. Asmaveth, der Tod, meist im Tone Mephistos spricht; der Darstellung des Aufstands der Juden mangelt die Energie, Titus tritt ganz zwecklos auf und spricht sieben Verse, obwohl seine Berenice da ist. Am unglücklichsten sind wohl die Volksszenen; die jüdischen Bürger von Jerusalem reden im deutschjüdischen Dialekt, dem einzelne neuere Dialektelemente beigemischt sind, und suchen vergeblich Humor zu entwickeln. Kurz, ein Werk voller Anläufe, gewolltes Großes aber innerlich völlig formlos, auch äußerlich mit seinen gereimten und ungereimten Versen, seiner genialen Prosa und den Dialektszenen einem Chaos gleichend. Das Talent fehlt, wie gesagt, kaum, aber jede Zucht.

Adolf Bartels.

• Schriften über Literatur.

Das Prinzip der Modernen in der heutigen Dichtung. Zeitgemäße Betrachtungen von Ernst Ziel. (München, Rupprechts Verlag, 50 Pfg.)

Die kleine Schrift enthält, von einem den „Modernen" entschieden freundlichen Verfasser geschrieben, zunächst doch eine ziemlich scharfe Kritik des Realismus von heute. „Allzu oft verwechseln sie Wahrheit mit Wirklichkeit, Kraft mit Brutalität, das generelle Verfahren mit dem mikroskopischen, das freie künstlerische Schaffen mit dem Servilismus der Naturnachahmung, Physik mit Pathologie." Sehr sei zu bedauern, daß ihr Lieblingsthema die Sinnlichkeit sei, nicht selten sogar die perverse. Regierten sie doch mit dieser Einseitigkeit geradezu das Grundideal ihrer eignen Schule. Das vorwiegend negative und pessimistische Verhältnis der Modernen zu unsern Menschen und Zuständen sei überhaupt zu beklagen, einen kampfesfrohen Optimismus der That brauchten wir; ein geistiges Band müsse geknüpft werden „zwischen dem Individuum und der Gattung, zwischen dem Ich und dem Kosmos — kein großer Dichter ohne ein positives Ideal!" „Das Ideal aber ist nicht eine dem einzelnen Objekte innewohnende konkrete Wahrheit, sondern eine aus einer Summe von Wahrheiten hergeleitete abstrakte und höhere Wahrheit, die nicht ist, sondern nur vorgestellt wird." Das Wort idealistisch in dem Sinne nehmend, der aus solcher Begriffsbestimmung hervorgeht, werde man eine realidealistische Dichtung erstreben müssen. Es würden ferner „die beiden Hauptfaktoren, mit denen die Dichtung naher oder ferner Tage zu rechnen haben wird, ein mehr spiritueller und ein vorwiegend materieller sein: die neue Ethik und die neue Gesellschaftslehre — eine Ethik, die auf moderner Naturwissenschaft, auf der Bahn Darwins und seiner Schule, fußt — eine Gesellschaftslehre, die in eben dieser Ethik ihren Mutterboden hat." „Fühlt sich der heutige Realismus bloß als Ausfluß der gewitternden Zeit, so wird der Realidealismus sprechen: »Sei's! Ich aber bin ein Herkömmling aus dem ewig Ruhigen, aus den Regionen des Dauernden im Menschenleben, und nicht bloß ein Rufer im gegenwärtigen Streit will ich sein, sondern auch ein Verkündiger kommender Menschheitsgüter und Menschheitswerte.«" Aus dem Glauben an diese werde er sich eine sichere Heiterkeit schöpfen, und fähig sein zu Aufschwung und Begeisterung.

Ziels kleine Schrift bringt keine neuen Gedanken, sie enthält auch einige nachweisliche Irrtümer. Lesenswert ist sie trotzdem, denn ihr warmherziges Glaubensbekenntnis gibt den Hoffnungen einer stillen aber großen Partei von Literaturfreunden Worte.

Theater.

• Wichtigere Schauspielaufführungen.

Berliner Brief.

Die absonderlichste Eröffnung der Spielzeit hatte diesmal das „Berliner Theater", das jetzt den früheren Mannheimer Intendanten, den rührigen Herrn Prasch an seiner Spitze sieht. Man grub Kleists „Penthesilea" aus. Das Kleistische Stück hatte bis jetzt fast nur ein papiernes Dasein und es wird dahin wieder zurückkehren, nachdem sich gezeigt hat, daß sein Bühnendasein wirklich unmöglich ist. Es ist das wirklich, und aus mehr als einem Grunde. Erstens geschehen die wichtigsten, auch die für die Charakteristik wichtigsten Dinge hinter den Kulissen, sie werden in langatmigen Botenerzählungen aufgewickelt oder von Personen auf der Bühne, die sie in weiter Entfernung sehen, beschrieben. Dann glauben wir an diese Menschen nicht einen Augenblick: sie sollen höhere Wesen sein mit der Kraft von Elementen, die in diesem Kampf der Geschlechter aneinander prallen, aber wir sehen nur gewöhnliche Sterbliche, und wo sie ungewöhnlich werden, in den Übermenschlaunen der Amazone oder in den erhabenen Liebesoffenbarungen, da versagt die Kraft der Darsteller. Und drittens versagt diese Kraft uns überhaupt. Wir finden zu schwer den Stil solcher zeitlosen Tragödien. Die Meiningerei hat glauben gemacht, daß

Digitized by Google

in der malerischen Gruppirung historische Stoffe uns näher kommen; aber wir haben mit der Zeit gesehen, daß diese Gruppirung zu der Verständlichmachung heroischer Charaktere nicht das Geringste beiträgt, sondern nur dazu gut ist, Theaterbesucher, die sich weniger mit der Poesie beschäftigen wollen, anderweitig zu entschädigen. Das Unheil, das in dieser Beziehung die Meiningerei angerichtet hat, kann man bei einer Aufführung, wie diese Penthesilea ist, gut studiren. Es wird geschrieen, gerannt und posirt, aber das Wort — und zumal das hier so gedrechselte Wort Kleistens — geht in der Flut verloren, wird einfach unverständlich. Es müßte doch auch im Interesse des noch so schaulustigen Publikums liegen, wenn man die Darsteller erst dazu anleitete, ordentlich sprechen zu können, ehe sie das Posiren und Gruppenbilden lernen. Dann erst, wenn sie Verse gut sprechen können, wird es an der Zeit sein, den großen getragenen Stil der heroischen Tragödie, der vom idealen Schauspiel der Oper etwas sich anzueignen hat, in jener feinen, diskreten und der höchsten künstlerischen Wirkungen fähigen Weise auszubilden, die heutzutage etwas völlig Neues wäre. Die Darsteller hätten nicht bloß Poesie zu sprechen, sondern auch Poesie zu gehen und zu mimen, wie die Wesen auf den Bildern Feuerbachs. Dann würde Stil in solche Aufführungen kommen. Statt dessen schöpft man im Berliner Theater, das den Geist Barnays nicht so schnell zu vergessen scheint, und im Schauspielhaus, das denselben Grundsätzen folgt, von den äußeren Meiningererfolgen den äußersten Sensationsschaum ab und beginnt von hinten das Studium, mit der Geberde des Realismus und dem falschen Schein der Natürlichkeit. Darin müssen dann nicht nur alle Anfänger ertrinken, sondern solche Talente, wie Frl. Pospischill, die die Penthesilea innerlich verstanden zu haben schien, reiben sich dazu noch auf.

Penthesilea galt seiner Zeit, wie Kleists gesamte Thätigkeit, als die verlorene Blüte des Realismus in der idealistischen Hochflut. Und man sollte auch meinen, daß das Problem dieses Dramas, ein im Übermenschentum begründeter Sadismus, welcher aus Liebe geradezu in Grausamkeit, in Lustmörderei übergeht, die Menschen des ausgehenden 19. Jahrhunderts nicht langweilen würde. Aber die auf den Meiningerton gestimmte Aufführung im Berliner Theater zeigte, daß alle realistischen Versuche trotz der höchsten Pathologie hier nichts helfen. Das war ein lehrreiches Experiment. Wie ganz anders steht es mit Shakespere! Das „Deutsche Theater" brachte eine „Romeo und Julie"-Aufführung, die ebenso am Realismus groß wurde, wie die „Penthesilea" an ihm zu Grunde ging. Man weiß, daß Kainz den Romeo mit seiner überwältigenden künstlerischen Intelligenz ganz aus dem Geiste des unlogischen, wilden, wütigen Augenblicksmenschen entwickelt. Man kann sich denken, daß Frau Sorma, die das erste mal die Julie gab, dieses Gedicht der natürlichen Liebe aus der tiefsten Empfindung ihrer feinfühlenden Seele sprach. Man war erfreut, in dem Capulet des Herrn Müller eine Leistung von so hoher realistischer Wahrheit zu entdecken, daß man das Leben selbst zu sehen glaubte. Man hatte Emanuel Reicher als Bruder Lorenzo, dazu ein in Farben, Gesten, Worten und Stimmungen trefflich abgetöntes Zusammenspiel — wieder einmal eine Aufführung, wie sie die heutigen Bühnen nicht bald bieten. Und warum erwärmte sie? Es war Stil darin; die Farbe des Kainz und der Sorma ging als Nüance durch das Ganze — ob dies auf den Prinzipien des Realismus oder sonstwie geschah, wie gleichgiltig ist das bei diesen urelementaren Werken Shakesperes, diesen Dramen an sich, die vom Schauspieler aus gedacht dem Schauspieler nur das kondensirte Leben geben, daß er das wirkliche Leben wieder zurückbilde. Shakespere ist so ganz Leben, daß jede Künstelei und darum auch jede Kunsteinseitigkeit und Kunstrichtung sich an ihm rächt, er braucht nur die Kunst selbst, welche über den Richtungen ist. Dieser Stil des Deutschen Theaters, der nicht einmal in den Dekorationen übermeiningert ist, kam dem Problem auf dem Wege des Realismus nahe; aber die Perfallbühne, welche ein Gedanke von zwingender Überzeugungskraft war, trifft den Shakespere ebenso ins Herz. Wie das Leben, spiegelt sich Shakespere in den Zeitaltern und in den Theaterüberlieferungen verschieden wieder — verlangen kann man bei beiden nur: Einheit des Stils.

Die einzige wichtigere Novität, die bisher zu verzeichnen ist, gab das Berliner Theater: Heinrich Lees „Schlagbaum". Es ist ein Stück mehr für das Publikum, als für die Kritik, mehr kulturhistorisch, als literarisch. Es handelt von der Gründung des deutschen Zollvereins, aber in demselben Momente, da sich der Schlagbaum hebt, ist auch ein Brautpaar fertig, dessen Glück in die Brüche zu gehen schien, weil der Schwiegervater, ein echter Preuße, gegen den Zollvertrag ist, der Schwiegersohn, ein echter Baier, aber dafür. Bei dieser Gelegenheit wird das alte Berlin in belustigender Weise vorgeführt, und so kommt es, daß das Stück, je weiter in seiner Peripherie, desto amüsanter ist — und es ist gut, daß es so viel Peripherie hat. Man bekommt dabei allerlei Ideen, wie vielleicht die Berliner Posse zu erneuern wäre.

Oskar Bie.

Münchener Brief.

Der Inhalt des hier am 1. September zum ersten Male aufgeführten Einakters „Bei Sedan" von Richard Voß ist folgender:

Dem Bürgermeister Laurent wird sein Sohn als Franktireur von den Deutschen füsiliert; alles bäumt sich nun in ihm in Weh und Wut und dem Verlangen nach Rache. Da verlangt der deutsche Major, der Richter seines erschossenen Sohnes, mit ihm unter vier Augen zu sprechen; dieser Mann der ehernen Pflicht meint allein mit seiner klaren und festen Ueberzeugung in der Brust des Vaters das Gerechtigkeitsgefühl so stark wieder anfachen zu können, daß er seines bittersten Feindes Beweggründe verstehe. Kaum aber haben die beiden ihre Auseinandersetzungen begonnen, da naht die Braut des Erschossenen und flüstert dem Bürgermeister zu, die jungen Leute hätten sich verschworen, den Sohn des Majors, der alle Augenblick im Dorfe erwartet wird, aus dem Hinterhalte niederzuschießen. Jetzt entschließt sich Laurent, von einer augenblicklichen Eingebung gepackt, „seine" Rache an dem Feinde zu nehmen, er eilt hinaus und rettet dem Feinde den Sohn. Der Major gibt den bei dieser Gelegenheit gefangenen jüngeren Knaben Laurents frei; Laurent, nun überzeugt, daß der Deutsche nur seine Pflicht gethan habe, scheidet in Frieden von ihm.

Das Stück ist bis dorthin, wo sich die beiden Männer gegenüber stehen, fesselnd. Das Weh der Eltern, die Vaterland und Sohn verloren, die rachedürstende Raserei der Braut, das wild erregte Volk — dies alles ist durchfühlt, durchlebt und giebt einen erschütternden Einblick in das Elend der im Kriege Besiegten. Dann aber versagt dem Dichter die Kraft. Statt den seelischen Kampf in der

Digitized by Google

Brust Laurents anschaulich zu machen, den er uns nach der ganzen Anlage des Stückes schuldet, versucht er mit jähen Ereignissen zu verblüffen und wirft mit Phrasen um sich. Die Gestalten verschwimmen, weiches unmotiviertes, unwahres Gefühl wogt auf, flutet, und in einem Meer von Unwahrscheinlichkeit und Rührseligkeit geht alles unter. Schade darum. Ein erhebendes Schauspiel wäre es geworden, wenn man hätte erleben können, wie die klare, aufrichtige, feste Männlichkeit des einen in der Brust des andern das Gerechtigkeitsgefühl gegen den Feind geweckt, wenn sie gar den unglücklichen Vater gezwungen hätte zu sehen, daß er selber dem Sohne nicht die Büchse zu wilder Selbstverteidigung in die Hand drücken durfte, weil Krieg den ehrlichen Ringkampf zweier Nationen bedeutet und man die Gesetze nicht niederreißen darf, die die Menschheit schützend selbst um ihr blutiges Thun gezogen hat. Und diese Ergebnisse hätten sich aus den hier geschilderten Menschenseelen als wahre gewinnen lassen.

Ich meine, mit solchem Stücke wäre das Sedansfest nicht unwürdig gefeiert worden. Öffentliche Veranstaltungen, Volksjubel, Festreden rufen allenthalben dem Deutschen eindringlich und begeistert zu, welch großer und entscheidender Tag für Leben und Kultur seines Volkes vor fünfundzwanzig Jahren angebrochen ist, warum soll ihn nicht die Dichtung am Abend still hinausführen ins Land des Besiegten, ihm den Blick öffnen für das tiefe Leid auch seines Feindes? Ihm zeigen, wie seine wilden Thaten begreiflich seien aus dem Gefühl der tiefgekränkten Vaterlandsliebe und zum Schlusse, wie echte Männer beider Nationen sich über Wunden und Tod die Hände reichen können, eingedenk des Bandes, das sie beide umschlingt, der menschlichen Gesittung? So hätte aus diesem Stoff eine Gelegenheitsdichtung entstehen können im edelsten Sinne: ein rechtes Kunstwerk in lebendiger Fühlung mit dem, was augenblicklich das ganze Volk bewegt. Was sich uns darbot aber, war ein Gelegenheitswerk im gewöhnlichen Sinne, besser: eine Gelegenheitsarbeit, etwas gemachtes, keine Dichtung.

L. W—r.

Musik.

Musikliteratur.

Das Leben Richard Wagners. Von C. F. Glasenapp. Dritte, gänzlich neu bearbeitete Ausgabe. I. Band. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

Wagners Lebensgang zu schildern ist wohl eine der allerdankbarsten Aufgaben für den Historiker. Nicht bloß, weil es sich um die ohne Zweifel großartigste Künstlererscheinung der Zeit handelt, sondern auch, weil dieses Leben so überreich war an äußerem und innerlichem Geschehen, so voll packender Gegensätze und wunderbarer Fügungen, weil es bis zum Schluß in einer stolz und stetig aufsteigenden Linie verlief. Wer Richard Wagner als Biograph völlig gerecht werden will, muß Dreies in einer Person sein: ein unermüdlicher Forscher, ein tiefgründiger Kenner der Kunst und ein gestaltungskräftiger Schriftsteller — fast hätte ich gesagt: ein Dichter. Nun denn, als Forscher hat sich Glasenapp ganz vorzüglich bewährt. Er hat das vergriffene und vielfach veraltete Buch wieder auf die Höhe der Zeit gebracht. Heute wie damals vor nahezu zwanzig Jahren, da es als Festschrift zu den ersten Bayreuther Spielen erschien, faßt es alles zusammen, was zur Frist über Wagners Leben bekannt wurde, und das will etwas heißen! Wer, der nicht selbst in dem umfangreichen, oft weitverstreuten und schwer zugänglichen Material geforscht hat, kann die Summe der von Glasenapp geleisteten Arbeit richtig ermessen? Er hat nicht nur alle inzwischen neu ans Licht gekommenen biographischen Angaben nachgetragen und eingefügt, wodurch sein Werk auf den doppelten Umfang angewachsen ist, er hat auch die verschiedenen Berichte untereinander kritisch verglichen. Manches Neue, besonders für die Wagnersche Familiengeschichte, brachte er selber bei: die Ahnenreihe des Meisters vermochte er jetzt um 150 Jahre weiter zu verfolgen als zuvor, nämlich bis auf einen 1643 geborenen Schulmeister.

Nicht so uneingeschränktes Lob als dem Forscher wird man dem Darsteller und Deuter der Ereignisse zollen. Gewiß, den unschätzbaren Vorteil besitzt Glasenapp, daß er mit Wagner noch persönlich verkehrt hat, daß er etwas selbst leibhaft Geschautes schildern kann und nicht ein Phantasiebild aus den Zügen der Ueberlieferung sich zusammensetzen muß. Die Persönlichkeit Wagners in ihrer eigentümlichen Ganzheit tritt uns überall aus dem Werke entgegen. Aber — mitunter auf Kosten der geschichtlichen Treue. Der Biograph hat eben nur den alten Wagner gekannt, und er entwirft sein Bild nach diesem Eindrucke. Der junge Wagner, der Mann der hellen, schmetternden Tonarten ist gleichsam in das gedämpfte, parsifalische As-dur transponiert und aus dem gehaltenen, würde- und weihevoll einherschreitenden Stil (der nur ab und zu durch ein paar grimmige, meist überflüssige Ausfälle auf längst abgethane Gegner unterbrochen wird) will das explosive Wesen, der sprühende Feuergeist, der phantastische Wagemut, die den jungen Wagner so drastisch charakterisieren, nicht unmittelbar und frisch genug ansprechen. Hier hat Glasenapp das Tempo der Rede entschieden vergriffen: Vivace, nicht Andante religioso war am Platz. Warum überhaupt diesem Wagner in Paris, diesem in seiner quecksilbernen Beweglichkeit, in seinem naiven Ungestüm, in seiner unverbitterten Herzlichkeit so liebenswürdigen Menschen vor der Zeit den Heiligenschein ums Haupt zwingen? Sollte das die Liturgie der orthodoxen Bayreuther Wagnerianersekte, der Glasenapp angehört, so vorschreiben?

Dies und Anderes, was sich aus der Parteistellung des Biographen ergibt, braucht man nicht zu billigen, aber wohl auch nicht allzu lebhaft zu tadeln. Indessen, bei der Besprechung des Verhältnisses zwischen Wagner und Meyerbeer hat sich Glasenapp etwas erlaubt, was man nicht als verzeihliche Menschlichkeit hinnehmen kann. Er hat einen wichtigen Aufsatz Wagners über Meyerbeer, der im Mittelpunkte der Erörterungen stehen müßte, einfach beseitigt, indem er ihn im Texte gar nicht erwähnte und auf ihn nur ganz hinten in einer Note verstohlen und mit ein paar unklaren Sätzen anspielte. Solch ein Kniff steht einem so ernstgesinnten Manne sehr übel. Hier galt es, der unbequemen Wahrheit fest ins Auge zu sehen und psychologisch eingehend zu begründen, wie es kam, daß Wagner seinerzeit in Meyerbeer einen echt deutschen Meister verehrte. Hier lag ein Problem vor, das gelöst, aber nicht verschleiert werden sollte, weil seine Lösung uns auch das Verständnis des jungen Wagner erschlossen hätte.

Hierin sowie in der künstlerischen Würdigung des Meisters hat Glasenapp seinen Nachfolgern viel zu thun übrig gelassen. Es ist ja das Bestreben unverkennbar, Wagner sub specie aeterni zu betrachten, doch der Zu-

Digitized by Google

sammenhang seiner Ideen mit jenen der Zeitgenossen, z. B. seine Beziehungen zu den um Schumann sich scharenden Neuromantikern, sind nicht voll erfaßt und nur unzulänglich angedeutet. Am meisten befremdet uns jedoch, daß Glasenapp den einzelnen Werken gegenüber sich auf allgemeine Erörterung ihres ideellen Gehaltes beschränkt, und sowohl auf eine Charakteristik ihrer besonderen künstlerischen Eigenheiten verzichtet (wie sie der von Glasenapp ohne Grund ignorierte Muncker in seiner kleinen Biographie sehr geschickt gegeben hat), wie auch auf ein selbständiges Urteil. Stets führt er nur entweder Wagners Autokritik oder die Ansichten anderer Personen an. Hat denn er, der in diesen Schöpfungen lebt und webt, uns gar nichts aus Eigenem darüber zu sagen? Die Bayreuther Lehre wird es schwerlich verbieten, gewisse Szenen und Stellen schöner, ergreifender, rühmenswerter zu finden als andere. Man muß wünschen, daß Glasenapp in den noch ausstehenden zwei Schlußbänden, worin gerade die Hauptwerke zur Sprache kommen, entweder mit seinen Ansichten herausrücke oder aber auch die Zitate aus fremden Kritiken ganz weglasse.

Eigenartige Auffassung und glänzende, hinreißende Darstellung erwartet man von dem Buche nicht. Als ein Denkmal hingebenden Fleißes und redlicher Begeisterung wird man es mit aufrichtiger Freude begrüßen, und man wird dankbar sein für die das rein Biographische vorläufig erschöpfende Arbeit. Eine abschließende Lebensgeschichte Wagners wird ja erst dann möglich, wenn des Meisters bereits gedruckte, aus Gründen, die man respektieren muß, in Wahnfried zurückgehaltene vierbändige Memoiren der Oeffentlichkeit übergeben sind. Das kann aber noch lange dauern.

Richard Batka.

• Neue Notenwerke.

Guntram. In drei Aufzügen. Dichtung und Musik von Richard Strauß. (Op. 25.) Vollständiger Klavierauszug mit Text. (München, Joseph Aibl's Verlag, Mk. 15.—).

Richard Straußens hochbedeutendes dramatisches Erstlingswerk, das bekanntlich im vorigen Jahre zu Weimar seine erfolgreiche Erstaufführung erlebte, ist inzwischen durch den Klavierauszug den Musikfreunden näher gerückt worden. Zur Vermeidung von Wiederholungen sei hier zunächst an die damalige Würdigung des Werkes im Kunstwart (VII, 17) erinnert. Wer von der genialen Begabung Straußens Großes erhoffte, wird nach Durchsicht schon des Klavierauszuges von „Guntram" (der Partitur ganz zu schweigen) fühlen müssen, daß mit diesem Werke der Komponist auf einem Höhepunkt angelangt ist. Das bedeutet mehr als eine Redensart. Mochte doch früher mancher bei aller Freude zumal an den symphonischen Dichtungen Straußens sich gegenüber der rückhaltlosen Hingebung der Straußianer einen Abwartestandpunkt wahren wollen, zu solcher Vorsicht insbesondere durch dieses und das in der melodischen Erfindung des Komponisten veranlaßt, das ihn trotz aller Prägnanz und Charakteristik nicht völlig von entschiedener Ursprünglichkeit überzeugte. „Guntram" muß auch die Zweifelsüchtigen klarer sehen lassen. Da ist alles Wagner-Liszt-Epigonenhafte stark im Schwinden, da tritt der echte Original-Richard Strauß wie mit einem plötzlichen Entschluß ganz ungleich selbstherrlicher hervor.

Ueber die Guntrammusik selber eingehender uns jetzt zu verbreiten, kann nicht in unserer Absicht liegen, wo es sich um die abgegrenzte Aufgabe handelt, über den Klavierauszug als solchen Einiges zu sagen. Aber wir können nicht umhin, ganz erfüllt wie wir sind, von dem großartigen „absoluten" Musikgenuß des Durchspielens der Hauptszenen, unserm Herzen in einigen Anregungen Luft zu machen Denjenigen gegenüber, denen diese wundervoll phantasiereiche, groß, edel, innig und zumal kerndeutsch empfundene, wie mit Meisterhand gestaltete Musik bis jetzt noch unbekannt geblieben ist. Wir thun es, ohne Scheu davor, nach der ja gewiß völlig richtigen Ansicht löblich orthodoxer Wagnerianer, ein dramatisches Wort-Tonwerk durch ein solches Ignorieren der Worte ästhetisch zu vergewaltigen.

Wer also von Straußens Guntrammusik schnell einigermaßen einen Begriff haben will, möge sich zunächst mit den beiden prachtvollen Vorspielen zum ersten und zum zweiten Akte beschäftigen. Hier sehen wir zwei organisch in sich geschlossene Musikstücke, die, mit Verständnis aufgeführt, auch im Konzertsaal die größte Wirkung ausüben müssen, was denn auch bereits in verschiedenen Städten bestätigt worden ist. Diese beiden Vorspiele bewirken, ihres bestrickenden, farbenschwelgerischen Orchesterkolorits entkleidet, auch abstrakt auf dem Klaviere ausgeführt, schon großen musikalischen Genuß, was denn doch deutlich beweist, daß ihr Musikgehalt bedeutend sein muß. Hat das erste Vorspiel eine feierlich weihevolle Grundstimmung und gewinnt der Hörer hier einen Einblick in die Grundidee des Ganzen durch Vorführung der bedeutsamsten leitenden Motive in zwanglos kunstvoller organisch thematischer Verknüpfung bei mächtiger dramatischer Steigerung, so jubelt aus dem anderen, aus dem „Siegesfest am Hofe des Herzogs" feurige dithyrambische Festfreude, konzentriert in einem prachtvollen, plastischen, volkstümlich frischen Thema, das jeder Hörer mit nach Hause nehmen kann und so bald nicht wieder vergißt. Erinnert in Anlage und Ideengehalt das erste Vorspiel an „Parsifal", so das zweite noch augenfälliger an das Vorspiel zum dritten Akte des „Lohengrin", aber beide greifen hinsichtlich der staunenswerten Technik und der sublimen Polyphonie noch über diese Vorbilder hinaus. Reich an großartigen musikalischen Einzelschönheiten und von überzeugender musikdramatischer Kraft ist auch das kunstvoll gebaute Schlußensemble des ersten Aktes, nicht zu vergessen das schöne tiefempfundene Lied Guntrams an die erwachende Natur, das vorher geht. Aus dem zweiten Akt ragen neben dem Vorspiel als stolze Gipfel hervor der Friedenshymnus, dann die Marschmusik und musikalische Schilderung der Kriegesschrecken. Und welch geistvoller Humor klingt aus Allem, was der fein gezeichnete Narr zu singen hat. Aber das Herrlichste im ganzen Werk ist zweifellos die Schlußszene des dritten Aktes, wo Strauß als Musiker in einer Weise aus dem Vollen schöpft, daß den Empfänglichen diese tönenden Reichtümer einer aus dem Kern der Handlung herausgewachsen Schönheit und Charakteristik überwältigen. —

Was den Klavierauszug als solchen noch angeht: er ist durchweg in sehr gutem, spielbarem Klaviersatz gehalten; sein Verfertiger, Otto Singer, hat seine schwere Aufgabe sehr lobenswert gelöst. Da mag's gegolten haben, ungewöhnliche Schwierigkeiten zu überwinden! In der Kunst des Instrumentierens steigt ja Strauß als geborener Orchestervirtuose bekanntlich noch über Wagner hinaus, er macht das Unmögliche möglich und ersinnt neuartige Klangwirkungen, wie sie vermutlich sogar einem Berlioz imponiert hätten. Sehr bedauerlicher Weise ist es im Guntram-

Digitized by Google

Klavierauszug prinzipiell unterlassen worden, die Instrumentation anzudeuten. Daß dieses, was kein Klavierauszug-Bearbeiter unterlassen sollte, gerade im „Guntram“ unterbleiben konnte, ist nur um so betrübender. Ausstattung und Druck sind vorzüglich.

Karl Söhle.

• **Briefe über Musik.**

Dresdner Brief.

Der sonst in Amerika weilende Komponist Heinrich Zöllner ist nach Deutschland herübergekommen, seine frisch komponierte Opern-Duologie „Vor Sedan“ und „Der Überfall“, begünstigt von der Zeitstimmung des Kriegsjubiläumsjahrs, zur Aufführung zu bringen. „Vor Sedan“ kam im Leipziger Stadttheater zur ersten Aufführung, „Der Überfall“ acht Tage darnach im Hoftheater zu Dresden. Auf seinem ästhetischen Scheine erbarmungslos zu bestehen, war vor diesem Stück dem Kritiker nicht gut möglich, man hing den Musiker mit dem Alltagsrock an den Nagel, um nur Patriot zu sein. Den Stoff hat sich Zöllner nach „Zolas Zusammenbruch“ zurecht gemacht. Da gings nun höchst wirklichkeitsgerecht auf der Bühne zu; man siezte sich sogar, eine Neuheit für die Oper, im Gesange an. Was brauchts nun vieler Worte: Zöllners Versuch, moderne Kriegsgeschichte zu komponieren, wenn auch mehr rein menschlich episodenhaft, endete mit einer Karikatur, weil man die ganze Sache auf die schiefe Ebene falscher Voraussetzungen gestellt hatte. Wie sehr derartige komponierte Alltagswirklichkeit dem innersten Wesen der Musik Hohn spricht, das liegt ja doch wohl zu klar, als daß unsere Ablehnung nach dieser Seite hin hier noch näher dialektisch begründet zu werden brauchte.

Läuft die Handlung des „Überfalls“, die einer Wildenbruchischen Novelle entnommen ist, auf einen tragischen Konflikt hinaus, so spielt doch so viele und so künstlich aufgemachte Rührwirkung mit, daß von einer reinen Wirkung nicht die Rede sein kann. Die Musik zeigt den tüchtigen Musiker; sie läuft auf einer anständigen Höhe, wenn auch zu Zeiten etwas dünn. Da und dort erfreut volksmäßige Einfachheit. Auch „Freskowirkungen“ erstrebt freilich der Komponist, leider aber auch an Stellen, wo die voll entfaltete Klangkraft des modernen Orchesters der Handlung nicht angemessen ist. Es sind überhaupt zuweilen Widersprüche zwischen der Handlung und der Musik wahrzunehmen. So erklingt, wenn die gemeinen Schufte den Mord beratschlagen, ein feierliches, ernstes, durch und durch edles, walhallartiges Thema bei den Blechbläsern, das später öfter wiederkehrt. Daß Richard Wagner das Hochgebirge ist, von dem ein Bächlein des Komponisten Mühle treibt, ist nicht weiter verwunderlich. Leider läßt sich Zöllner auch daneben noch Mascagnismen zu Schulden kommen. Seine Stärke liegt im Koloristischen.

K. S.

Berliner Brief.

Über die Aussichten der bevorstehenden Musiksaison zu sprechen, ist sehr schwer. Denn es ist immer schwerer etwas zu sagen, wenn man nichts zu tadeln hat, als umgekehrt. An der Berliner Musik ist nichts zu tadeln. Berlin hat ein Konzertleben, dessen einzige Gefahr im zuviel liegt. Es ist wie ein herrliches Masttier, das höchstens an der Überfütterung zu Grunde gehen kann. Eine Landwirtschaft der Berliner Musik gibt es noch nicht, jeder muß mit seinen musikalischen Genüssen selbst Ökonomie treiben. Haben kann man alles. Die großen Konzerte Weingartners in der Oper stehen, zumal sie jetzt mehr Novitäten bringen werden, auf der unbestreitbarsten Höhe. Die philharmonischen Konzerte, welche leider nicht mehr Richard Strauß, sondern Nikisch dirigieren wird, verlieren dadurch an Eigenart, daß Strauß eine Persönlichkeit war, die Weingartner ergänzte, während Nikisch ihm ähnlich ist. Aber schlechter werden sie darum nicht werden. Die Kammermusikkonzerte Berlins sind schon lange die ersten. Man streitet sich nur, ob das Joachimquartett oder das Halirquartett „göttlicher“ sei, und jetzt tritt noch das Holländerquartett in den Wettstreit mit ein. Und die tausend Solistenkonzerte? Das denkbar Beste, was heut geleistet wird, ist für die oberen zehntausend in teuren, für die gewöhnlichen Sterblichen in populären Konzerten zu haben — was will man mehr? Es ist, wenn man vorsichtig wählt, kein mehr befriedigendes Konzertleben zu denken, als das Berliner. Über die Ausführung ist schon nichts mehr zu sagen — warten wir ab, was über die Werke zu sagen sein wird.

O. B.

Bildende Künste.

• **Adolf Oberländer** wird am 1. Oktober fünfzig Jahre alt.

Sollen wir, wenn wir ihm den Glückwunsch des Kunstwarts fröhlichen Herzens bringen, daran eine schöne Betrachtung schließen über das Woher, Wie und Warum all der Heiterkeit, die unser Aug aus seinen Bildern gesogen hat? Sollen wir als Physiker und Chemiker den Wein zerprüfen, dessen Duft uns so oft Aug und Seele dazu gestärkt hat, auch in der umdunkelten Welt das Walten der Sonne wieder zu erkennen? Den Elfer in der Retorte einzufangen, — nein, heute zum mindesten versuchen wir's nicht! Sondern wir schließen uns bescheiden den Tausenden an, die jetzt im Geiste zu dem besten unsrer Zeichnerhumoristen schreiten, ihm kräftigen Handschlag zu entbieten. Er, der uns gezeigt hat gleich Keinem noch, wie scharf man sehen kann, wo's im Menschen menschelt, ohne daß man darob seine Freude am Menschen, diesem drolligsten aller Kostgänger des Herrgotts, verlöre, und wie gründlich man auslachen kann, ohne daß das Lachen höhnisch werde, er, dem wir's vielleicht vor allen zu danken haben, daß neben kaltem Witzfeuerwerk die warme Flamme des Herzenshumors auch in unsrer bildenden Kunst noch behaglich weiterleuchtet, — wahrhaftig er darf sich mit bestem Rechte der überaus zahlreichen Nachkommenschaft erfreuen, die ihm seine Frau Eheliebste, die heitere Muse, geschenkt hat. Und so sind wir um unsern Geburtstagswunsch nicht verlegen: möge ihm das besagte Gemahl zu den alten noch recht viel neue Kinder schenken! Um ihr Fortkommen braucht er keine Sorge zu haben: wo sie anklopfen, werden sie willkommen sein, in Palast und Hütte, und Enkel und Enkelkind wird noch lächelnden Auges dem danken, den einst sein Großvater lächelnden Mundes bewundert hat.

• **Briefe über bildende Kunst.**

Berliner Briefe.

Gedächtniskirche — Sedantag.

Unter künstlerischem Gesichtspunkte sind die Jubeltage, welche Berlin Anfang September durchzumachen hatte, wenig betrachtet worden. Die Zeitungen sind in dieser Beziehung zum größten Teile so kritiklos, wie in der

Digitized by Google

Politik. Sie feiern die politischen Feste, wie sie fallen, stimmen in den allgemeinen Phrasenschwall kräftig mit ein, und, wenn sie einmal ausnahmsweise kritisch werden, werden sie gleich pöbelhaft. Die Einweihung der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und die Illumination zum Sedantage, das glänzende Schauspiel der Parade und die rauschenden Prologe der Theater — sie werden registriert, sie werden selten auch als Kulturzeichen verstanden und noch seltener ästhetisch genommen. Aber wer ein künstlerisch empfindendes Auge hat, sieht in den Geschehnissen jener Tage, da sich eine Million Menschen auf den Straßen bewegte, mehr als blos diese Thatsache und wird sich immer deutlicher bewußt, daß man die Kunst nicht mehr so von den öffentlichen Dingen trennen könne, wie es die Gelehrten des Faches möchten. Alle Kultur geht ineinander und miteinander, und wer die Kunst heut abseits der Öffentlichkeit und der Gesellschaftsinteressen setzen wollte, würde sie auf totes Land setzen, wo sie nur noch mehr verkümmerte.

Zunächst das Thatsächliche der Gedächtniskirche. Sie ist auf dem gewohnten lateinischen Kreuz errichtet, und zwar in spätromanischem Stile. Dem Langschiff liegt eine oblonge Halle vor, welche dem speziellen Gedächtniskult geweiht ist. Auf dieser erhebt sich der große Mittelturm, welcher mit seinen 113 Metern nun die höchste Spitze Berlins darstellt. Er wird umgeben von vier kleineren Türmen. Das Äußere ist ganz mit Sandstein abgedeckt, das Innere durch Verwendung von Marmorflächen, Gewölbemosaik, Fenstermalereien und Putzflächenmalereien — wovon noch nicht viel fertig ist — und verschiedenfarbiger echter Steine stark polychrom. Auf die weite Anlage der Vierung hat man sich viel zugute gethan — im Sinne des protestantischen Gottesdienstes, aber es hat sich schon herausgestellt, daß die Akustik für den Kanzelredner eine sehr schlechte ist. Die große Soucer'sche Orgel, deren Klang sehr gerühmt wird, steht auf einer so weiten Empore gegenüber dem Chor, daß die Kirche für Konzertaufführungen besonders geeignet erscheint. Der Schnöpfsche Gesangverein hat auch gleich am ersten Abend ein Konzert gegeben, dessen akustischer Erfolg vortrefflich war.

Aber diese Konzertempore ist auch wirklich das einzig Neue, Moderne an der ganzen Kirche. Im übrigen ist alles so sehr Nachahmung und Tradition, daß man sich selbst nicht scheute, jenen durch die Tagesblätter bekannten Witz auf die Berliner Stadtväter als Kopie der berühmten mittelalterlichen Architektenwitze zu entschuldigen. Ohne den leitenden Baumeister Schwechten, der ja in diesen Dingen mehr Beamter als Künstler ist, allzusehr dafür verantwortlich zu machen, muß man doch sagen, daß mit solcherlei Kirchenbau unserer modernen Kunst wenig gedient ist. Statt die deutschen Renaissancemotive im Sinne eines Gemeinde-Rathauses, einer sozialen Kirche fortzuentwickeln, klammert man sich an die romanische Stilistik, die für uns nur einen Reiz hat, wenn sie historisch ist oder, wie in dem schönen „romanischen Hause" gegenüber der Kirche, auf neue Probleme angewendet wird. Hier wirkt sie kalt, berechnet, akademisch. Statt ferner die moderne Malerei, die so verheißungsvolle dekorative Anfänge zeitigte, endlich einmal in den Dienst solcher gewaltigen Aufgaben zu stellen, hat man byzantinische und frühchristliche Mosaiken kopieren und anbringen lassen, hat man solche ausdruckslose Werke, wie den Schaperschen Christus, an den Altar gestellt! Man kann die Unfruchtbarkeit, die hier zur Erscheinung kommt, nicht entschieden genug befehden.

Aber diese Armut hat ihren guten Grund. Kunstwerke, welche echt sind, finden schon ihren Stil. Die unechten aber borgen sich einen falschen. Diese modernen Kirchen hier, mit deren Bau in höheren Kreisen ein gewisser Sport betrieben wird, sind unecht, sie wurzeln nicht im Volke; sie sind von oben diktiert.

Unsre „patriotische Kunst" kommt nicht vorwärts. Hier ist sie unecht, dort wieder fehlen ihr die großen Gesichtspunkte. Im Schauspielhaus hat der Sohn des früheren bairischen Ministerpräsidenten v. d. Pfordten ein Drama „1812" aufführen lassen, welches die York-Episode, wie erzählt wird, so sehr blos in lebenden Bildern behandelt, daß, wie zumeist bei den Darbietungen dieses Instituts, von literarischer Bedeutung nicht viel die Rede sein kann. Es ist eine Massenwirkung, aber die Massenwirkung ist im Leben stärker, als auf der Bühne — wozu brauche ich für das Preußentum die Bühne? Man höre den hundertfältigen Zapfenstreich, man beschaue die Parade der glitzernden Tausende, das sind die wahren echt preußischen Wirkungen. Das ist der Kernpunkt der preußischen Kunst. Man weiß, daß der Mensch außer seinen Zellengesetzen noch den Gesetzen des Gesamtorganismus unterthan ist, die ganz eigener Art sind und für die Masse und durch die Masse wirken. Der Einzelne vom Militär ist bei militärischen Schauspielen für sich und für uns Nichts, aber die gleichbewegte Masse des Militärs ist, von der Masse wiederum aufgefaßt, eine große Geometrie, ein großer Rhythmus, dem sich Teilnehmer wie Beschauer nicht entziehen können. Nicht in der akademischen Schule Wernerschen Geistes, nicht in den Parallelzügen des Friedrichstadtbaues kommt der Geist des Berliner Kunstempfindens am besten zum Ausdruck, nein, im militärischen Schauspiel hat es seinen echten, unumstrittenen Gipfel gefunden.

Das Militär liegt in einer Hand, hier können Massenwirkungen erzielt werden, weil Einer befiehlt. In den übrigen Dingen kommt schnell die Industrie dazwischen und spaltet die Wirkung. So in der Illumination. Die Illumination ist ein Gebiet, auf dem man beim Stande unserer technischen Kenntnisse wohl Großes, Neues, ja Künstlerisches leisten könnte. Sie könnte fast zu einem Zweige des Kunstgewerbes werden. Man hat ja auch wohl Neues eingeführt, indem man die elektrischen Glühkörper verwendete. Aber man hat damit die alten Wirkungen zum großen Teil nur verroht. Die vornehme Kerzen- und Gasillumination kann dadurch niemals ersetzt werden. Die Kerze redet von der Freude des Einzelnen; die Gaslinien, welche der Architektur folgen, dehnen dasselbe Prinzip auf das ganze Haus aus; die Elektrizität aber wird zum größten Teil nur im Sinne der Reklame verwendet. Man sticht die dunkleren Leuchtkörper damit aus. Die große Sedan-Illumination Berlins war dessen bester Zeuge. Durch die Sucht der einzelnen Geschäftshäuser, diese Reklamegelegenheit nicht unbenutzt zu lassen, wurde jede Einheitlichkeit der Eindrücke zerstört. Die einfache Thatsache, daß die elektrische Illumination nur von Weitem als leuchtender Bau auf schwarzem Himmel wirken kann, wurde allgemein ignoriert. Die Elektrizität wetteiferte mit dem Prinzip des Gases, das sich an das Gerüst der Architektur anlehnt, und die Elektrizität unterlag trotz ihrer grellen Aufdringlichkeit dessen vornehmerer Wirkung. So war es ein kunterbuntes Geschrei von

Digitized by Google

Lichtquellen. Statt daß die Kerze nun ihre Wirkung in der Charakteristik der individuellen festlichen Stimmung suchte, das Gas nur die Fassaden hervorhob, die Elektrizität uns ihre selbständigen Bauten aufführte, borgte jedes Mittel vom andern das Prinzip, und es erhob sich ein Kampf ums Dasein und um die Anpassung, der nicht einmal dem Stärksten den Sieg verlieh. Von der wahren Illuminationskunst der Zukunft waren erst geringe Anfänge zu bemerken. Diese Anfänge sind die kolossalen Scheinwerfer, welche ihre strahlenden elektrischen Kegel auf die Gebäude oder die im bengalischen Licht erhellten Kuppeln warfen. Damit sind unglaubliche Wirkungen zu erzielen. Statt der tausend kleinen Effektchen sollte man ganze Straßenzüge mit wechselnden bengalischen Flammen aus jedem dritten Hause erleuchten und das Licht der Scheinwerfer hineinlenken. Man bedenke den Serpentin-Aspekt einer so erleuchteten Leipzigerstraße! Warum macht man das nicht? Das wäre neuer, gewaltiger und moderner, als alle diese Versuche, die im Kleinen untergehn. Das wäre die organisch entwickelte Illumination der Weltstadt.

Aber es fehlt uns in Berlin am großen Schwung, an der einheitlichen Organisation — im Illuminieren, wie im Kirchenbauen, wie in jeglicher Kunst. Die große Einheit ist wirklich nur in Einem da: im Militär. O. Bie.

Die Berliner Kunstausstellung V.

Die Deutschen. (Fortsetzung.) *

Von den jüngeren deutschen Meistern ist besonders reich Albert Keller vertreten. Sein Gemälde „Hexenschlaf" zeigt uns ein ans Kreuz geschlagenes Weib, deren nackter Körper vom Mond phantastisch beleuchtet wird. Das Bild wirkt zweifellos interessant, aber es hinterläßt doch keinen tieferen seelischen Eindruck, weil das Geschick und die Situation der gekreuzigten Frau weit weniger eindringlich wirkt, als die Schwierigkeiten des behandelten technischen Problemes sich geltend machen. Das muß ich nun überhaupt von Keller sagen, daß man den meisten seiner Arbeiten die Jagd nach besonderen malerischen Problemen und Effekten doch sehr deutlich anmerkt und daß dieser Charakter eine tiefere Teilnahme umsomehr verhindert, als der Künstler trotz seines zweifellos sehr bedeutenden Könnens doch seine Probleme selten vollständig, nie aber mit jener Leichtigkeit löst, die erst den Genuß an einer großen technischen Leistung aufkommen läßt. Ob er im „Hexenschlaf" den Mond auf dem Fleische spielen läßt, ob er im „Urteil des Paris" nackte Frauen in der hellen Sonne darstellt, ob er über die auf der Bahre liegende tote Nonne das unsichere Licht der Kerzen flackern läßt, immer erscheint der Gegenstand der Schwierigkeit wegen gewählt und immer wird die Schwierigkeit empfunden. Dagegen überrascht allerdings in der „Kreuzigung" der Ausdruck starker seelischer Energie, obgleich auch hier koloristische Besonderheiten sehr betont sind; und als Meister erscheint Keller auf dem Gebiete, auf dem er stets zu Hause war: im Frauenporträt eleganten Stils. Die Frau mit dem feuchten Blicke und der stillen Begehrlichkeit, die er diesmal gemalt hat, ist im koloristischen Vortrage wie in der seelischen Charakteristik gleich vornehm und harmonisch geschildert.

Von Stuck finden wir zunächst mehrere weibliche Studienköpfe, mit denen er wiederum sein Vermögen beweist, den Reiz und die Rätselhaftigkeit weiblicher Erscheinung und weiblichen Empfindens sicher wiederzugeben. Der Zentaur, der eine volle Nymphe in leidenschaftlicher Begier umarmt, ist mit vielem Humore, derb und charakteristisch geschildert; doch schien mir die Durchbildung vernachlässigt. Und das findet sich leider in ziemlich bedenklicher Weise bei mehreren diesjährigen Werken Stucks: sie sind im Ganzen glücklich erfunden und dargestellt; aber man vermißt das pulsierende Leben im Detail, und das geht manchmal so weit, daß bei Stuck, der doch gerade in dieser Hinsicht so Schönes geleistet hat, diesmal oft Fleisch nicht als Fleisch und Bäume nicht als Bäume wirken. Das Meiste trägt einen rein dekorativen Charakter, so die „Tänzerinnen", für die der Serpentintanz vorbildlich gewesen zu sein scheint. Der „Zauberwald" ist wohl bloß eine Art Memorierskizze zur Festhaltung einer Idee, hätte aber eben darum nicht als etwas Vollendetes ausgestellt werden dürfen. Zwei zentaurenartige Wesen von entschieden semitischem Typus reiten durch einen Wald von pfahlähnlichen Bäumen, der mit Papageien und ähnlichem Getier belebt ist. Das ist alles so trocken, so unmärchenhaft und unzauberisch, daß man Stuck kaum wiedererkennt. Zum Glück entschädigt der einsame Reiter, der unterm verglimmenden Abendgolde über die Heide reitet, durch Größe der Empfindung und Schönheit der Stimmung; und manches macht ja die „Sünde" gut, das rätselhafte Weib mit dem mehr forschenden, als verführenden Blicke, in das der Maler so viel dämonische Gewalt gelegt hat. Aber die „Sünde" ist auch das einzige Werk, das Stucks Kunst diesmal ganz würdig vertritt.

Zwei Landschafter haben sich durch ihre diesmaligen Werke auch in Berlin als Meister allerersten Ranges ausgewiesen: L. Dill und W. Keller-Reutlingen. Die Fortschritte, die Dill in den letzten Jahren gemacht hat, sind ganz bewundernswert und haben ihn heut zu einem Stile von fester Eigenart und großer Sicherheit geführt. Er ist ein Meister in der Behandlung der atmosphärischen Stimmungen geworden; wie versteht er ganz besonders die feuchte Regenschwere darzustellen, die über der Landschaft hängt! Seine Vorwürfe sind einfach: ein Mohnfeld, eine Bauernhütte, eine venetianische Brücke, deren malerische Armseligkeit er aufs überzeugendste schildert, frei von den romantischen Verschönerungen hergebrachter Venedig-Malerei. Bis ins Kleinste gewissenhaft, weiß er doch immer Einheit und wahrhaft großen Stil festzuhalten, und seine kraftvoll belebende Phantasie löst durch energische Erfassung und Gestaltung des innersten Wesens der Landschaft die größte Aufgabe des Landschafters: den Horizont seiner Darstellungen so zu erweitern, daß sie nicht mehr nur einzelne Ansichten, sondern ein lebensvolles Stück Natur überhaupt sind. Das gleiche gilt von Keller-Reutlingen. Dieser Künstler liebt die feierlich-schöne Stunde der Dämmerung. Das gedämpfte Licht des scheidenden Tages auf Busch und Baum, auf Feld und Wasser, große ernste Ruhe überall, und in der Ferne ein paar Lichter, die die Nähe traulicher Menschenherde verkünden — das sind seine Bilder, Werke voll tiefster schlichtester Poesie, reich in ihrer Einfachheit, groß in ihrer Bescheidenheit. Ein ganz besonders reizendes Bildchen stellt zwei junge Mädchen dar, die, vom letzten Sonnenstrahle beleuchtet, hinabsehen auf die dämmernde Niederung, aus der bereits die ersten Lichter aufglimmen.

Dicht an Dills und Kellers einfach-schöne Schilderungen reicht diesmal Bernhard Buttersacks stimmungs-

*) Siehe „Kunstwart" 1894/95, Heft 17, 18, 19, 20 und 22.

Digitized by Google

volle Landschaft heran, ein von einem Graben durchschnittenes Feld mit einem Häuschen. Ueberhaupt dürfen wir mit der Landschaft wohl zufrieden sein, und man könnte viele Zeilen füllen, wollte man alle Leistungen aufführen, die hier Anerkennung verdienen. Die Landschaft zeigt durchgängig einen freieren Stil, eine selbständigere, größere Auffassung, ein entschiedeneres und glücklicheres malerisches Empfinden; sie ist durchgängig persönlicher geworden. G. Kühl malt aus der Vogelperspektive die roten Dächer einer kleinen Stadt, ihre malerisch-trauliche Erscheinung gar anmutig schildernd. Ähnlich läßt uns auch C. Bennewitz von Loesen jr. über die Ziegeldächer einer kleinen Stadt blicken, er zeigt uns den ganzen gemütlichen Reiz der taubenumflatterten alten Giebel und die lebensvolle malerische und architektonische Gestalt einer historischen Kleinstadt. Auf einem anderen Bilde läßt er uns, nicht minder reizend, von oben herab das Leben in einem holländischen Dorfe betrachten. Das ist alles so frisch, so unakademisch, so mit allem Weben des unerschöpflichen Lebens selbst geschildert, daß man Freude daran haben muß. P. P. Müller hat einen wundervollen sonnendurchfluteten Buchenwald gebracht. Leistikows Bilder sind, wie meistens, voll von Luft, Licht und Poesie; Skarbina ist kräftig und gesund; Reiniger zeigt einen großen Zug und starkes malerisches Gefühl, aber auch etwas Neigung zur Gewaltsamkeit, wodurch die Bescheidenheit der Natur manchmal leidet; sehr fein sind Wenbans kleine Bilder; Hans Herrmann hat eines seiner frischen holländischen Stadtbilder ausgestellt; H. von Volkmann arbeitet sorgsam und treu; Freudemann zeichnet sich durch starke Leuchtkraft und markigen Vortrag aus; W. Feldmanns Landschaften zeigen schöne Stimmungen von ernster Größe; H. von Bartels hat in einer Strandszene die Wirkungen des Mondlichtes ganz prächtig dargestellt; M. Uth hat einen in Sommerhitze flimmernden Gartenweg gemalt, ohne in seine sonst beliebten Uebertreibungen zu verfallen. Ich will endlich als Landschafter L. Dettmann, J. Bergmann, C. Vinnen, G. Riemerscheid nennen, H. von Heydens wundervolles Katzenstück in einem Vorstadtgarten als einen neuen Beweis seines Könnens anführen und auf die Tierstücke von Eckenfelder und J. D. Holz hinweisen. Damit sei's nach dieser Seite genug.

Albert Dresdner.

Münchener Brief.

Die Münchener Kunstausstellungen. IV.*

Vielleicht noch in stärkerem Maße, als bei den Engländern zeigt sich die Eigenart persönlichen Ausdrucksvermögens bei den Schotten. Sie haben diesmal wieder eine Reihe von Werken, Landschaften, Bildnissen, Tierstücken u. s. w. ausgestellt, die wahrhaft erfrischen durch die jugendliche, ungebrochene, „unverfrorene" Art, mit der sie gegeben werden. Wir wollen nicht von Dingen reden, die vielleicht als Kennzeichen einer Gruppe bis zur Halsstarrigkeit selbständiger Künstler gelten können — auch unter den Schotten gibt es solche, die eine gewisse Verranntheit als äußerstes Ziel betrachten. Sie sind zu zählen, und sie sind, das ist ja das gesunde dabei, nicht die maßgebenden. Spricht man aber von Meistern wie John Laverz, James Gutherie, James Paterson, Edward Walton, Macaulay Stevenson, Alexander Frew, David Gauld, Wellwood Rattray, denen sich eine ganze Reihe anderer gleichgesinnter und selbständiger Künstler anschließen, so drängt sich einem unwillkürlich der Eindruck auf, daß man es hier mit einer starken Volks-Persönlichkeit zu thun hat, die in ihren Malern vorzügliche Interpreten findet. Wer nicht mit der Ueberzeugung des Besserwissens um jeden Preis vor diese ernstgemeinten Arbeiten tritt, muß sich eingestehen, daß überall der Hauch einer bestimmten nationalen Anschauung sich geltend macht und daß diese sich ausdrückt in einer Sprache, die denn doch einen ganz anderen Reiz hat, als das maler-kosmopolitische Volapük, dem von so vielen Seiten das Wort geredet wird.

Wenn übrigens irgendwo die Trennung der in München ausstellenden fremden Künstler nach Sezession und Genossenschaft zu beklagen ist, so ist es hier der Fall, denn hüben und drüben sieht man die Entwicklung von Kräften, die mit der Spaltung der Münchener Künstler in gar keiner Beziehung stehen. Sie gehören im Grunde genommen zusammen, denn wenn z. B. Stott of Oldham im Glaspalaste, Brangwyn in der Sezession ausstellt, so hat weder der eine mit den Traditionen der Künstlergenossenschaft, noch der andere mit den Bestrebungen der Sezession auf Münchener Boden etwas gemein, vielmehr vertreten sie beide Kunstrichtungen, die unter sich eher zusammen zu fassen sind, als sie in den Rahmen einer der beiden Münchener Künstlervereinigungen ihrem ganzen Wesen nach gehören. Dies nebenbei. Summa summarum geben beide englisch-schottischen Ausstellungen, jene des Glaspalastes sowohl, wie die der Sezession, ein Bild von ganz ungewöhnlichem Umfange. Sind auch viele der Aussteller in der Art des Ausdruckes unter sich wesentlich verschieden, so ist doch, alles zusammen genommen, ihre Art eine von allen übrigen Nationalitäten verschiedene. Sie reden ihre eigene Sprache, sie sind, wenige, aber nur ganz wenige, Whistler an der Spitze ausgenommen, keine Kosmopoliten, auch dann nicht, wenn sie Dinge darstellen, die mit ihrem heimatlichen Boden nichts zu schaffen haben.

Es hat natürlich, nachdem die „Boys" von Glasgow zum erstenmal bei uns auftraten, nicht an Leuten gefehlt, die die bekannte Geschichte vom Räuspern und Spucken möglichst rasch in Szene setzten. Umsonst, ihnen fehlte, wie das bei allen Nachahmern der Fall ist, das Ueberzeugende der Ausdrucksweise. Eine malerische Ueberzeugung bildet sich eben auch nur durch die eigenartige Entwickelung, durch das, was in Fleisch und Blut übergeht. Dadurch unterscheidet sich der Künstler von Rasse gegenüber jenem, der, wenn ich so sagen darf, bloß Phrasen auf seiner Palette hat, mag er im übrigen noch so geschickt sein.

Macaulay Stevenson, ein Landschafter von Gottes Gnaden, weiß in jedem Thema, das er anfaßt, einen feinen lyrischen Grundton anzuschlagen. Er liebt das gebrochene Licht, die Ruhe, die Stille, er will nirgends dramatisch sein, „über allen Wipfeln ist Ruh." In seiner ganzen Ausdrucksweise, (sie ist ursprünglich gewiß von Corot stark beeinflußt) liegt tiefes Naturstudium, aber nicht jene Art von Naturstudium, die mit einer gewissen Treffsicherheit sich zufrieden gibt. Stevenson ist in der Verausgabung seiner Mittel dezent, er läßt nicht alle Register der Palette los, er weiß seine Akkorde so zu verschmelzen, daß nirgends eine starke Betonung des einzelnen auffällt; eine ganze Welt von Träumereien liegt in dem, was er mit seinen Bildern sagt, und wie ein Zug von stillem Glück weht's durch seine Elegien. Er weiß, was „Seele der Landschaft" ist. Und Edward Walton, auch ein Glasgower, wie

*) S. „Kunstwart" 1894/95. Heft 23 u. 24.

Digitized by Google

weiß er die feinsten Saiten anzuschlagen! Wenige Jahre sind, da stellte er ein Bildnis aus, wie es in gleich guter Art die Münchener Ausstellungen nicht immer aufzuweisen haben, ein reizendes, nein ein bildschönes Mädchen, halb Kind, halb Jungfrau, ein Urbild von gehärteter Gesundheit, das rotbackige Gesicht umflossen von einem Strom golden glänzender Haare, es war eine herrliche Arbeit. Und diesmal gibt er neben dem trefflichen Portrait einer Frau ein paar landschaftliche Bilder von vollendeter Schönheit und Feinheit des Tones. Sein „Sonnenschein und Schatten" zeigt ein paar Kinder im Baumesschatten vorn, den im hohen Korn die Sense schwingenden Vater weiter rückwärts in vollem Licht, ein seinen Dimensionen nach kleines Bild, aber eine wahre Perle von Malerei. Wie das alles so selbstverständlich hingeschrieben ist, aber ohne Rezept, nur dem Gefühle nach. Ja bei Gott, das sind Künstler!

Irgendwo, ich erinnere mich des Buches nimmer, las ich einmal einen Passus über „öde Veduten-Malerei". Wenn der Autor jenes Ausdruckes an Königssee-Bilder, an tausendmal wiederholte Darstellungen des Vierwaldstädtersees, an „die Jungfrau von der Wengeralp aus gesehen" dachte, an jene öden, blöden Dinger, die man in den „Magasins d'objets d'art" in Interlaken, Luzern, Baden-Baden und sonstwo dutzendweise findet, so ist ihm der Ausdruck nicht übel zu nehmen. Wie indeß die Darstellung einer Vedute zum unanfechtbaren Kunstwerke wird, zeigt James Paterson in seinem „Borderland", einem weiten, weiten von hügeligen Erhebungen begrenzten, mit vollkronigen Bäumen besetzten Thalkessel, über den großwolkige Lüfte hinziehen. Es ist einfach ein entzückend schönes Stück Natur, was der Künstler in vollem Zauber eines Tages mit wechselnder Sonnenbeleuchtung in sich aufgenommen und glücklich wiedergegeben hat. Seine Borbine-Farm ist nicht minder die treffliche Wiedergabe eines schönen Stückes Natur; was der nämliche Künstler aber als Portraitist zu bedeuten habe, beweist sein Selbstbildnis. Das über „Vedutenmalerei" gesagte trifft im vollsten Sinne auch bei dem Bilde „Im Herzen des Hochlandes" von Wellwood Rattray, Glasgow, zu. Buschbestandene Berggelände, teilweise belichtet, teilweise in tiefem Wolkenschatten liegend, eine Straße, die am Hang hinführt, flache Wassertümpel — also kein eng begrenztes Motiv, sondern weiter Ausblick: ja, es ist eine Vedute im vollen Sinne des Wortes, aber ein meisterlich beherrschtes Stück Arbeit, bei dem die Lust und Freude an der farbigen Erscheinung der Natur überall zum Durchbruch kommt. Urteile sind oft gerade so konventionell wie Kunstrichtungen. Wo aber die künstlerische That etwas Unmittelbares hat, soll da überhaupt eine Kanon gelten: das und das ist zu malen erlaubt, das und das nicht? Was von der richtigen Seite und vom richtigen Manne angefaßt wird, hat immer Hand und Fuß. Drum zum Kukuk mit aller Theorienreiterei. Die Kunst verträgt keine Uniform, denn da muß jeder nach eigenem Vermögen Herr des Stoffes sein. Uebrigens ist es ja eine tröstliche Erfahrung, daß alles Dreinreden nie was genützt hat, sonst wären die Besten immer zu kurz gekommen. — Ein entzückend schönes Ding ist auch die „schottische Idylle" von David Martin, Glasgow. Ein Bach, der sich durch grüne Wiesengelände hinzieht, eine Bogenbrücke, dahinter mächtige Baumgruppen, bedeckter Himmel, alles ohne andere Prätension hingeschrieben als die, ein feines Stück Natur in seiner poetischen Schlichtheit wieder zu geben. Ich kann nicht alle die schottischen Bilder namhaft machen, an denen man seine helle Freude haben muß. Wenn's die Leute nicht verstehen, so ist das eben ihre Sache.

H. E. von Berlepsch.

Dresdner Brief.

Die diesjährige akademische Kunstausstellung unterscheidet sich vorteilhaft von der vorigen durch die beträchtlich geringere Zahl der ausgestellten Werke: es findet sich heuer wenig wirklich Nichtssagendes, und die Bilder, die sich nicht drängen, sind fast ausnahmslos wohl zu besichtigen. Man fühlt sich wie in einer guten Gesellschaft. Und daraus, daß diese Gesellschaft zum großen Teile aus Leuten besteht, die man andernorts schon kennen gelernt hat, ist der Dresdner Ausstellungsverwaltung kein Vorwurf zu machen.

Aber für den Kunstwart, der von den meisten dieser Bilder schon bei anderen Gelegenheiten gesprochen hat, ergibt sich daraus die Berechtigung, diesmal ganz kurz zu sein. Sollten wir von Klingers Parisurteil noch einmal reden? Oder von Ludwig von Hofmanns schönem „Sonnenuntergang", von Trübners „Tilly in Wimpffen", von den verschiedenen Bildern von Dettmann, Hans von Bartels, Höcker, Kallmorgen — nein, ich nenne nicht die Namen, denn in der That haben fast alle deutschen Maler mehr die jetzt viel genannt werden, irgend etwas Älteres geschickt, die Lautesten wie die Stillsten, von denen der innige Steinhausen der edelste ist. Auch Liebermann ist da, mit einem bekannten Bilde, das jene widerlich häßlichen „Geschwister" in noch gar nicht sehr „moderner" Malweise vorstellt, auch Uhde, der diesmal in seine Heimatstadt ganz hübsch zahmen Schrittes gekommen ist, selbst Adolph Menzel hat einen Guß geschickt.

Das Interessanteste bei einer Dresdner Ausstellung ist natürlich die Frage: wie zeigt sich Dresden? Da ist nun ein Rückzug der Alten auf der ganzen Linie festzustellen. Deutlicher und deutlicher aber ergibt sich's, daß auch die „Jungen" hier schon weit in ihren Zielen auseinandergehen. Ein offenes Wort: der „Polensturm auf Weichselmünde", das große Wandbild fürs Danziger Rathaus von Hermann Prell, dem neuen Dresdner Professor, kann ich beim besten Willen nicht bewundern, ich komme vor seinem bunten und harten und trotz aller Zappelei ziemlich ausdruckslosen Figurengewirr überhaupt kaum dazu, das Ganze als Bild zu sehen. Da ist denn doch Bantzer ein anderer Mann; es macht Freude, wie die vortrefflichen Werte seines Abendmahles sich „halten", wenn man's nach längerer Zeit einmal wieder sieht. Kuehl ist mit einer ganzen Reihe von Bildern vertreten, die zum Teil auffallend hübsche Motive zeigen — seine Kunst ist, wie wir sie nun nachgerade kennen. Müller-Breslau, der jüngst ganz Vortreffliches in dekorativen zeichnerischen Kompositionen, z. B. für typographische Zwecke, geleistet hat, gibt sich in seinem Oelbilde gleichfalls nur wie wir ihn kennen. Georg Lührig interessirt natürlich, noch aber hat er nicht das Große erreicht, das er versprach. Möge ihn der Symbolismus nicht der Natur entfremden, auf daß er's noch erreiche; sein diesmaliges Bild zeigt das gesunde Bemühen, das Symbol nicht aufzusetzen sondern herauszuholen. Paul Baum beweist uns ja mit einer Landschaft, wie sicher eine sichere Technik auch zu tiefen seelischen Wirkungen kommt, wenn sie gleich nichts als die einfache Wiedergabe einer einfachen Naturstimmung, das aber mit ernstestem Wollen, erstrebt. Freilich, wir müssen ihn ja beinahe mehr zu den Belgiern als zu den Dresdnern rechnen. Von den überhaupt erstmalig ausgestellten eigent-

Digitized by Google

lichen Dresdner Bildern ist diesmal — darin scheinen merkwürdigerweise fast alle Unbeteiligten einig zu sein — vielleicht das allerbeste ein „Mannesportrait von Franz Siebert, ein Werk, das mit den ehrlichsten Kunstmitteln geradezu schlagend wirkt. Von den Dresdner Bildnismalern wenigstens thut es heuer unzweifelhaft keiner diesem bisher kaum Genannten gleich. Recht gute Bildnisse freilich haben auch noch andre ausgestellt, wie denn überhaupt noch manches zu nennen wäre, wollt' ich alles Tüchtigen Dresdnerischen Ursprungs gedenken. Bedeutendes aber ist wohl nicht mehr darunter. Schade, daß unsere Plastik heuer sehr schwach vertreten, unsere Architektur aber gar nicht auf dem Platze ist. —

Lockt es wen aus dieser Ausstellungsgesellschaft zur traulichen Zwiesprach mit nur einem guten Gesellen, so gewährt das dem Verständigen jetzt in Dresden Hans Thoma, denn ihm hat die Arnold'sche Kunsthandlung wohl ein halbes Dutzend ihrer Wände für seine Bilder eingeräumt. Ja, die Sonderausstellungen — wie kommt man ins Verhältnis mit einem Manne wie diesem, wenn er mal sein geistiges Heim rings aufbauen kann, ohne daß andre dazwischenreden! Aus Dorf und Berg und Wiese und Busch, aus den Männer- und Frauen- und Kindergestalten, aus den Wolken und Sternen droben, aus den Naturgeistern, die drinnen und drunter walten — wie seltsam fremdet, wie traulich heimelt hier alles an! Gott im Himmel, wohin verflackert all die künstlich aufgeheizte „patriotische" Strohfeuerkunst neben dieser ruhigen Herdflamme? Andere mögen's ergründen, wie man vor Ferdinand Kellers Apotheosenbombast, vor Anton von Werners Staatsaktionen, vor den meist so unsagbar platten Festedrauflos-Bildern ach so mancher unserer allerhöchst ausgezeichneten Schlachtenmaler das Nationale suchen kann, das hier so vernehmlich zu jedem redet, der in der Kunst deutsch versteht, so eindringlich und so gar nicht aufdringlich wie Vater- und Mutterlaut! A.

Kuntgewerbe.

• Eine **„kunstgewerbliche Sezession"** wird die von Anton Seder geleitete und man darf wohl sagen, geschaffene neue Kunstgewerbeschule von Straßburg genannt. Auf der gegenwärtigen Industrieausstellung stellt sie zum ersten Mal ihre Ergebnisse vor die größere Öffentlichkeit, und das Ergebnis dieser Ergebnisse ist ein allgemeines Staunen. Die Vorurteilslosen aus Deutschland wie aus Frankreich sind fast einstimmig im Lobe, fast einstimmig auch darin, daß sie den Leistungen Seders eine große prinzipielle Wichtigkeit beimessen.

Hören wir einmal, wie P. F. Krell (in den Münchner „Neuesten Nachr.") die Arbeit an der Schule schildert. Die andern Schulen, sagt er u. a., „gehen aus von den alten Kunststilen und Motiven, und nach Aneignung einer gründlichen Kenntnis dieser alten Kunst erlauben sie dem Schüler erst eine freiere Bewegung und ein näheres Verhältnis zur Natur. Bei der Straßburger Schule wird (abgesehen von einigen architektonischen Formen) die Kenntnis der alten Kunst erst dann den Schülern übermittelt, wenn sie schon durch ein reichliches Naturstudium hindurchgegangen sind. — Aber auch das Naturstudium wird in Straßburg betrieben, wie an keiner Schule sonst; es ist eben nicht nur ein Schulstudium, sondern ein Hineinleben in die Natur, ein inniges Vertrautwerden mit ihr. Man begnügt sich nicht damit, Blätter und Früchte nach Naturabgüssen zu malen und zu modellieren, und Blätter, Zweige, Blumen und Früchte in natura in die Klasse zu verbringen und abzubilden. Da ist ein prächtiger Garten vor der Schule angelegt worden mit Bäumen, Gebüschen und einem herrlichen Flor dekorativer Blumen und Kräuter. Hier sitzen die Schüler und malen bei Sonnenlicht und bei bedecktem Himmel. Vorgeschrittene gehen mit ihren Lehrern hinaus in die Umgebungen der Stadt und suchen sich dekorative Szenerien, um sie abzumalen. Auch innerhalb der Stadt werden einzelne kleine Prospekte unter diesem Gesichtspunkt, d. h. als dekorative Effektstücke aufgenommen. Es ist aber nur bei den einfacheren Objekten und nur in den ersten Stadien ein bloßes Nachbilden, was da betrieben wird, dann kommt schon der erste Schritt zur speziellen Verwendung, das Arrangieren. Der Schüler wird genötigt, die Zweige, Sträuße, Kränze u. s. w. in bestimmte Felder hineinzupassen. Die Sträuße, Kränze, Gewinde und Blumenstäbe läßt sich die Schule jedoch nicht vom Gärtner kommen, die Schüler binden sie selbst. Es werden förmliche Übungen darin angestellt. — Die Schule hat sich sodann ein Aquarium zugelegt, das den Schülern Gelegenheit gibt, Tag für Tag das Leben der Fische, der Krebse und Molche zu beobachten. Außerdem stehen zur Verfügung präparierte interessante Meertiere, ausgestopfte Vögel mit buntem Gefieder, wundervolle Schmetterlinge, Muscheln u. s. w. Es fehlt nur noch eine Volière. (Warum sollten nicht so vielfach darzustellende Tiere gehalten werden, wie ein Adler oder ein Uhu, ein Pfau u. dgl. mehr? Wie vielen Abbildungen davon sieht man es an, daß die betreffenden Künstler es sich kein direktes Studium haben kosten lassen!) — Was sodann das Studium der menschlichen Formen in der Straßburger Schule betrifft, so wird nach Kopfmodellen und nach dem Akt gearbeitet. Seder hat das Wagnis unternommen, natürlich nicht ohne Anfechtung, die älteren Schüler weibliche Akte malen und modellieren zu lassen, und mit Recht. Die reizvollen Formen des weiblichen Körpers gehören zu den notwendigsten Requisiten der dekorativen Kunst. Ohne ein Studium nach der Natur welch tote Gliederpuppen, welch aufgeblasene Kautschukformen! Man begegnet solchen Mißgeburten allerorten bei Plakaten, Wandmalereien u. s. w. Die Zöglinge, die an Kunstakademien zum Studium des weiblichen Aktes zugelassen werden, sind ja nicht älter, als diese Kunstgewerbeschüler. Hat man dort die Bedenken überwinden können, so müssen sie hier auch fallen. — Das geschilderte Naturstudium bewegt sich in einem sorgfältig vorgezeichneten Stufengang hinsichtlich der Zeichnung, der Modellierung, wie auch im Kolorit. Die verschiedensten Arten der Darstellung kommen, wie schon bemerkt, zur Anwendung. Die Objekte werden von allen Seiten und in der verschiedensten Beleuchtung abgebildet, so daß der Schüler ihre charakteristischen Eigenheiten kennen lernt und sich unauslöschlich einprägt. Darnach geht es an das Übersetzen der Naturformen in stilisierte, wie es die verschiedenen Techniken und die jeweiligen Themata verlangen. Hiebei kommt der Schule ausgezeichnet zu statten, daß Lehrwerkstätten mit ihr verbunden sind, daß erprobt werden kann, ob die entworfenen Formen auch für das betreffende Material passen und ob sie günstig wirken. — Endlich das Entwerfen! Gehen die Schüler, nach Empfang eines Themas, zuerst, um sich zu inspiriren, in ein Museum oder in eine Bibliothek, Pausen zu nehmen, wie das anderwärts geschieht? Nichts da! Der Schüler erhält nur

Digitized by Google

alle seine Studien vorgelegt, und damit muß er seine Kompositionen zu Stande bringen. Es mag als ein zu radikales Mittel erscheinen, auf diese Weise moderne Kunst zu erzielen, daß aber in der Straßburger Schule mit dieser verblüffend einfachen Methode Ausgezeichnetes erzielt worden ist, dafür liegen die Beweise vor. Namentlich die dekorativen Malereien, die Entwürfe zu Plafonds, Felderfüllungen u. s. w. zeigen ganz neue, lebensprühende Gebilde. Nichts daran von einem Altgeschmack nach Rom, Florenz, Nürnberg und Antwerpen. Daß dagegen zuweilen ein Hauch von Japanismus fühlbar wird, wollen wir nicht verschweigen. — Kein Entwurf wird nun im Großen ausgeführt, ohne daß für jedes Detail eine Studie nach der Natur gemalt oder modellirt würde."

Reform des kunstgewerblichen Unterrichts! — Das ist jetzt, und mit bestem Recht, ein weitverbreiteter Ruf. Was die Straßburger Kunstgewerbeschule säet, geht vorläufig zunächst in Frankreich auf; in Paris und Lyon wurden die meisten der ausgelernten Straßburger Schüler angeworben. Sie waren ja vorgebildet für das, was das Leben verlangt. Nun sorge Altdeutschland für gute Auslüftung seiner Schulräume, wo sie modrig sind — bald, es ist höchste Zeit dazu!

Inhalt: Unsere Sache. — Rundschau. Dichtung: Schöne Literatur. Schriften über Literatur. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen. — Musik: Musikliteratur. Neue Notenwerke. — Briefe über Musik. — Bildende Künste: Adolf Oberländer. Briefe über bildende Kunst. — Kunstgewerbe: Eine kunstgewerbliche Sezession. —

Den verehrl. Redaktionen zu geneigter Beachtung. Nachdruck der Originalbeiträge unsres Blattes gestatten wir nicht nur gern, sondern wir bitten sogar im Interesse der Sache darum, müssen jedoch deutliche Quellenangabe zur Bedingung machen. **Redaktion und Verlag des Kunstwart.**

Kunstwart-Anzeiger.

Kunstauktion.

In Rud. Lepke's Kunst-Auktions-Hause, Berlin Kochstraße 28/29 findet am 15. u. 16. Oktober die Versteigerung der rühmlichst bekannten Sammlung des Herrn F. Otto in Halle a/d Sale, welche ganz vorzügliche Aquarelle und Handzeichnungen moderner Meister umfaßt, darunter solche von C. F. Lessing, H. Makart, G. Max, A. Menzel, P. Meyerheim, Th. Mintrop, F. Overbeck, B. Piglhein, C. v. Piloty, Fr. Preller, L. Richter, C. Rottmann, J. W. Schirmer, Ed. Schleich, J. Schnorr, M. v. Schwind, E. v. Steinle, P. Thumann, Ph. Veit, Fr. Voltz, A. von Werner, Carl Werner. Ch. Wilberg 2c.

Am 17. Oktober werden versteigert hoch interessante Handzeichnungen u. Aquarelle aller holländischer Meister des XVI. — XVIII. Jahrh., am 18. u. 19. Oktober eine gewählte Kupferstichsammlung holl. Meister des XVII. Jahrh., beide Collektionen aus dem Besitze des Herrn Georg Carl Valentin Schöffer in Amsterdam. In ersterer sind vorzüglich vertreten die Meister: L. Bramer, P. Brueghel, J. Doomer, C. Dusart, A. v. Dyck, G. v. d. Eeckhout, A. v. Everdingen, K. v. Falens, J. Kobell, C. Poelenburg. Rembrandt, R. Roghmann, D. Stoop, A. Stork, A. v. d. Tempel, Th. v. Thulden, J. v. d. Ulft, D. Vink-Rooms M. de Voß, A. Waterloo, Th. Wijck 2c.

In der Kupferstichsammlung sind nahezu sämtliche berühmte Stecher u. Radirer, insbesondere aber Arbeiten weniger bekannter holländischer Meister die höchst selten im Handel vorkommen, vorhanden, ferner meist erste Drucke der van Dyck'schen Ikonographie mit G. H. und sehr schöne durchaus frühe Drucke von Rembrandt u. A.

Die Kataloge dieser Collektionen (siehe unser Inserat) sind von Rud. Lepke's Kunstauktionshause auf Verlangen gratis zu beziehen.

Braut-Seidenstoffe

weisse, sowie schwarze und farbige jeder Art zu wirkl. Fabrikpreisen unter Garantie für Aechtheit und Solidität von 55 Pf. bis M. 15 p. M. porto- und zollfrei ins Haus. Beste und direkteste Bezugsquelle für Private. Tausende v. Anerkennungsschreiben. Muster fco. Doppelt. Briefporto nach d. Schweiz.

Adolf Grieder & Cie., Seidenstoff-Fabrik-Union, Zürich

Königl. Spanische Hoflieferanten. 112

1794
GEGRÜNDET

R I S
Schutz Marke

RUD. IBACH SOHN

HOF-PIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN Neuerweg 40 — **KÖLN A. RH.** Neumarkt 1a.

DER AKT

100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen.
Gestellt und herausgegeben v. **Prof. Max Koch**, Historienm. Archit. u. Bildh. **Otto Rieth.**
10 Hefte à 10 Taf. 24×32 cm à M. 5.— pro Heft. 100 Taf. in eleg. verschliessbarer Mappe M. 50.
Berlin S. 53. **Internationaler Kunstverlag**
100) **M. Bauer & Co.**

Kunstverein zu Oldenburg Gr. 104
Am 15. November d. J. beginnt die **Ausstellung von Kunstwerken.**
Ausstellungsbedingung. u. Anmeldeformulare versendet d. Vorstand.

Digitized by Google

Die

Prinzipien des Erfolgs

in der Literatur.

Von **George Henry Lewes.**

Deutsch von **Georg Kuhr.**

Mk. 3.—, geb. Mk. 3. 75.

Das Buch des berühmten englischen Autors ist für jeden von großem Interesse, der zur Literatur in irgend welcher Beziehung steht, vor allem für Lehrer, Schriftsteller, Redakteure, Gelehrte, Bücherfreunde, Buchhändler 2c. und alle Gebildete.

„Für die Zusendung des Buchs: „Die Prinzipien des Erfolgs in der Literatur" bin ich ihnen aufrichtig dankbar. Es ist ein wirklich fesselnd und geistvoll geschriebenes Buch — ohne Phrase!"

Konrad Ettel, Wien.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen; gegen Einsendung des Betrags auch vom Verleger

Gustav Moldenbauer
in Elbing und Leipzig.
(90

Polirter Granit

KESSEL & RÖHL

BERLIN SO.,
53 Elisabeth-Ufer 53.
(108

Neue Brandmalerei-Vorlagen
schr praktisch, weil vielfach verwendbar, schön und flott gezeichnet, und einzig in ihrer Art empfiehlt

G. A. Noll in Halle a/S.

Spezialgeschäft für **Malerei** Holzbrand u. Kerbschnitz-Arbeiten etc. Reichillustr. Preisliste gratis und franco. (102

Kunstgegenstände, Nachlässe,
Gemälde etc. nehme zum Verkauf auf meinen **Kunstauktionen** entgegen. Auf Wunsch Vorschuss.

E. Cunow, Auktionator und Tax.; Kunst-Auktionshaus
Berlin, Münzstrasse 8. (106

Der Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Einbanddecken

zum „Kunstwart" durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendungen des Betrags ohne Portoberechnung vom unterzeichneten Verlag zum Preise von 2 M. für das Stück zu beziehen sind. Die Decken sind von hervorragenden Künstlern als vornehm und geschmackvoll in ihrer Wirkung anerkannt; sie ähneln denen sogenannter Liebhaberbände und sind in zwei Ausführungen zu beziehen: einer helleren (hellockerfarbenes gemustertes Lederpapier, Ecken und Rücken hellblauer gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild bordeaurrot), und einer dunkleren (stumpfblaue Leinwand, Ecken und Rücken dunkelbraunroter, gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild dunkelblau). Die Decken sind auch als Sammelmappen zu verwenden.

Georg D. W. Callwey,
Kunstwart-Verlag, München.

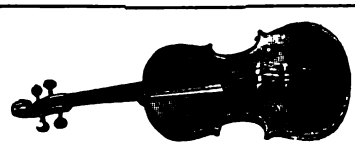
Praktische Lehranstalt W. Cronenberg,
Schloss Grönenbach,
bayr. Algäu,
gegr. 1858 für Gesamt-Photographie u. mech. Vervielf., als Lichtdruck, Zinkographie, Autotypie amer. System, Emaille-Verfahren, Photogravüre. Illustr. Prospekt à Mk. 2.40 zu Diensten. 105

BERLINER KUNST-AUKTIONEN.
Dienstag den 15. und Mittwoch den 16. Oktober
Versteigerung der Schlussabteilung der renomm. Sammlung von **wertvollen Handzeichnungen u. Aquar. erster mod. Meister** aus dem Besitze des Herrn **F. Otto, Halle a. S.**
Illustrierter Katalog Nr. 1010 gratis.
Donnerstag den 17. bis inclus. Sonnabend den 19. Oktober
Versteigerung **hervorrag. Handzeichn. u. Aquar. holländ. Meister des 16. bis 19. Jahrh.,** sowie der **Kupferstichsamml. holländ. Meister des 17. Jahrh.** aus dem Besitze des Herrn **Georg Carl Valentin Schöffer** in **Amsterdam.**
Katalog Nr. 1011 gratis.
109 **Rudolf Lepkes Kunst-Auktionshaus**
Berlin SW., Kochstrasse 28/29.

Ständige Kunstausstellung
der Münchener Künstler-Genossenschaft (101
im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.
Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.
Eintritt 50 Pfg.

Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Sekretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft. **Der Vorstand.**

Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,
BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etabliert 1869.)



Billige und gute Schulgeigen
1/4 o. 1/4 m. Bogen *M* 7, 7½, 8, 9, 11, 14, 15.
Ausgezeichnete Schulgeigen in Etuis
m. Bogen Nr. I *M* 20, Nr. II *M* 25, Nr. III *M* 30, Nr. IV *M* 40. Garantirte Qualität b. Voranzahlung o. Nachnahme.
V. F. Červený & Söhne, k. u. k. Hof-Instr.-Fabrik in **Königgrätz** in Böhmen.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (40
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Leder zum Brennen, Malen, Schneiden und Punzen geeignet, empfiehlt
H. Meyer Mwe
Lederhandlung, Braunschweig.

Digitized by Google

Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig und Wien.

Wandregal zu Meyers Konversations-Lexikon.

In Eiche 20 Mark — in Nußbaum 25 Mark.

Gegenwärtig erscheint in neuer Bearbeitung und glänzender Ausstattung mit mehr als 100,000 Artikeln auf nahezu 17,500 Seiten Text mit 10,000 Abbildungen, Karten und Plänen im Text und auf 1000 Illustrationstafeln, darunter 158 Farbendrucktafeln und 290 Kartenbeilagen:

Meyers Konversations-Lexikon.

Fünfte, ganzlich neu bearbeitete und vermehrte Auflage.

17 Bände in Halbleder gebunden zu je 10 Mark.

Ein „Wörterbuch des menschlichen Wissens", umfaßt das in nahezu 600,000 Exemplaren verbreitete monumentale Werk alles, was der Inbegriff der modernen Weltbildung erheischt. Meyers Konversations-Lexikon unterrichtet in allem, was Wissenschaft und Erfahrung zur menschlichen Kenntnis gebracht haben, und zwar mit der Vollständigkeit spezieller Hand- und Lehrbücher, deren es eine ganze Bibliothek in sich vereinigt. Der illustrative Teil ist von hervorragendem künstlerischen und wissenschaftlichen Wert und steht in seiner technischen Vollendung einzig da.

Probehefte oder den ersten Band sendet jede Buchhandlung zur Ansicht. (111

Dresdener Musikschule

Dresden, Neumarkt 2.

40 Lehrfächer nach freier Wahl. Vorzüglichste Lehrkräfte. Prospekte und Lehrpläne gratis. Eintritt jeder Zeit.

Artistischer Rat: 103

Böckmann, Buchmayer, Nicodé, Petri, Schneider, Stein.

R. L. Schneider, Direktor.

SECESSION 1895

Prinzregentenstrasse MÜNCHEN Prinzregentenstrasse.

GROSSE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG

Juni bis Ende Oktober.

Eintrittspreise: Tageskarte für einmaligen Besuch M. 1.—, Saisonkarte M. 6.—. Abonnementshefte
a) mit 20 Koupons, giltig für beide Ausstellungen M. 15.—,
b) „ 10 „ „ „ „ „ „ 8.—.

Tageskarten werden auch im Kiosk am Maximiliansplatz abgegeben.

87

Akademische

Kunstausstellung

Dresden, Brühl'sche Terrasse

1. September bis 31. Oktober.

Geöffnet von **9**—**5**, Sonntags von **11**—**5** Uhr.

(99

Musik-Referent gesucht

für große Zeitung einer deutschen Residenzstadt. Vorausgesetzt ernste, von aller Einseitigkeit freie Kunstgesinnung, gründliche und musikalische und allgemeine wissenschaftliche Bildung, Kenntniß des Opern- und Konzertwesens, gewandte, allgemein verständliche Schreibweise.

Bewerbungen schleunigst unter Beifügung gedruckter Probearbeiten, eines Lebenslaufes und entsprechender Zeugnisse unter Adresse A. B. an die Expedition des Kunstwarts in München abzugeben. (107

Oelgemälde
werden und bleiben wie neu durch
Dr. Büttner's Restaurator Phobus.
In den einschl. Geschäften vorräthig.
Prospekt franco.
Schminke & Comp. Düsseldorf

Geschenk-Bücher etc.
— zu Spottpreisen! —
Verlangen Sie Verzeichnisse gratis von **Gustav Moldenhauer**, **Elbing**, Brandenburgerstr. 16. (91

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Loffen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.

Rundschau

über alle Gebiete des Schönen.

2. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Die Geschichte der Bildnismalerei.*

Die Bildnismalerei ist die eigentliche historische Kunst. Sie ist immer Dokument, selbst wo sie es nicht sein möchte. Sie kann nichts verhüllen und nichts verbergen. Jede Größe und jede Schwäche des Geschlechts, dem sie dient, muß sie an den Tag bringen. Die Geschichte der Bildnismalerei ist wesentlich Kulturgeschichte. Sie lehrt uns am unmittelbarsten, was jedes Geschlecht war oder was es scheinen wollte. Deshalb kann von einer Entwicklung der Bildnismalerei nicht die Rede sein. Es findet im Grunde kein Fortschreiten, keine Steigerung statt, sondern ein immer wiederholtes Abbrechen und wieder von vorn Beginnen. Jede Generation hat ihr eigenes Ideal und sucht es mit eigenen Mitteln auszudrücken.

Die neuere Bildnismalerei beginnt mit der Morgenröte der heutigen Kultur fast gleichzeitig in Italien und im Norden. Am interessantesten sind die Anfänge in der blendenden nordischen Renaissance der Niederlande zu Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Der erste Bildnismaler, der die äußersten Grenzen seiner Kunst ermessen hat, ist Jan van Eyk.

Er löst die Gattung aus dem epischen Gesamtkunstwerk des Altarbildes los. Auf seinem berühmten Genter Altar ist das Bildnis jedoch noch gebunden. Stifter und Stifterin knien im Gebet vor ihren Schutzpatronen. Das Bildnis des Kanzlers Rolin im Louvre und das herrliche kleine Mönchsbildnis im Berliner Museum rücken das Bildnis in die ideale Sphäre der Legende. Rolin kniet in einem herrlichen Turmgemach vor der thronenden Madonna, und hinter ihnen öffnet sich der Altan auf die großartigste Landschaft, die je gemalt wurde. Auf dem Berliner Bilde besucht ein Karthäusermönch die Jungfrau in ihrem himmlischen Schloß. Die heilige Barbara, seine Schutzpatronin, stellt den Knieenden der Himmelskönigin vor, die mit dem Christkind auf dem Arme gerade auf den Altan heraustritt. Durch die grauen Bogen lacht wieder eine herrliche Landschaft herauf. — Feierlich stehen auf dem Londoner Bildnis des Arnolfini, des Agenten der Medici in den Niederlanden, Braut und Bräutigam in ihrem reichen Gemach neben einander, und in beteuernder Gebärde hält der „Mann mit den Nelken" in Berlin das Symbol der Treue hoch. Selten erscheint ein so einfaches Motiv, wie auf dem Porträt des Bildnisses von Arnolfini in Berlin. Man sieht, das Bildnis ist etwas Neues, bedarf noch der Motivierung.

Hundert Jahre später malt Holbein seinen Kaufmann Georg Gisze des Berliner Museums. Er steht in seinem Kontor, umgeben von allen Geräten, die ein Kaufmann braucht, sogar die Kugel mit dem Bindegarn mangelt nicht. Der Hintergrund religiöser Beziehungen fehlt vollständig. Der Dargestellte ist nicht emporgehoben über sein alltägliches Leben, sondern

*) Der nachstehende Vortrag wurde zur Zeit der großen Hamburger Ausstellung im Hamburger Amateurphotographenvereine gehalten.

Digitized by Google

im Gegenteil bildet das Bildnis die Synthese seiner Existenz.

Aber man fühlt noch nicht die volle Freiheit, man sieht auf den ersten Blick: das ist einer, der sich hat porträtieren lassen. Ganz frei wird das Bildnis trotz der großartigen Schöpfungen der Nürnberger, Augsburger, Mailänder und der Florentiner wohl erst in Venedig.

Ein typisches Beispiel bildet das Selbstporträt Titians in der Berliner Gallerie. Da sind die Glieder gelöst, wie sich der Mann hält, wie er blickt, wie die Finger der rechten Hand auf den Tisch trommeln, das ist ungezwungen, und die höchste Stufe des Studiums und der Beobachtung, die innerlichste Vertiefung in das Wesen des Dargestellten machen den Eindruck des völlig „Unbeachteten". Der Geschilderte ist nicht für den Maler oder den Beschauer hingesetzt, sondern wie mit sich allein. Titian ist nicht umsonst der erste große Typus des internationalen Fürstenmalers, der in Venedig wie ein Großer Hof hält und mit den Gewaltigen der Welt auf gleichem Fuß verkehrt.

Aus den Religionskämpfen und den politischen Wirren, die daraus hervorgingen, war zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts eine veränderte Situation in Europa geschaffen. Die neuen Zentren der künstlerischen Produktion lagen nicht mehr in den süddeutschen und italienischen Städten und noch nicht in Paris und London, sondern in den Niederlanden und in Spanien, die mit einander die großen Kämpfe geführt hatten.

Ein wunderbares Bild bieten die Niederlande. Der belgische Teil war von den Spaniern behauptet, hier setzte die katholische Reaktion ein und führte unter der machtvollen Persönlichkeit eines Rubens zu einer neuen Blüte der Kunst.

Und nebenan, kaum ein paar Meilen entfernt, erhob sich fast um dieselbe Zeit die erste ganz moderne künstlerische Bewegung, die erste im Wortsinn profane, das heißt außerhalb der Kirche erwachsene Kunst, die der Holländer.

Wie in allen anderen Gattungen, drückt sich der Kontrast auch im Bildnis aus. Bei Rubens und van Dyck, den reisenden internationalen Hofmalern, die die Großen ihrer Heimat und ganz Europas malten, dominiert der Aristokrat mit dem schmalen Gesicht und den schmalen langen Händen alter Rasse. Die Stellung ist elegant vornehm, fast herausfordernd und streift gelegentlich an Pose. Es ist fraglich, ob die Menschen wirklich alle so gut stehen und sitzen konnten und ob sie die schönen Hände so absichtlich zur Schau trugen. Selten gehen die Maler, wie bei einigen vornehmen Frauenbildnissen und bei den Bildnissen befreundeter Künstler, ins Intime. Aber noblere Bildnisse sind nicht gemalt worden, und die internationale Stellung der Meister bedarf keiner Erklärung.

Zur selben Zeit trug Holland eine Bildniskunst ganz anderer Art. Niemals ist das Bildnis so sehr ein Lebensbedürfnis weiterer Volkskreise gewesen, niemals hat es eine ähnliche Fülle von Motiven entwickelt.

Die Holländer haben zuerst den Kreis der Möglichkeiten umschrieben vom Gruppenbildnis, das Dutzende von Männern in Lebensgröße vereinte, vom Familienbildnis bis zu den kleinen Kabinetstücken von Terburg und den Miniaturen, die als Schmuck getragen wurden. Das zweite Haupt der Schule, Frans Hals, war ausschließlich Bildnismaler, und das umfassende Genie der Schule, Rembrandt, vertiefte auch das Bildnis, wie in dem wunderbaren „Six am Fenster". Es ist sehr lehrreich, dieses Werk mit dem Gisze von Holbein im Berliner Museum zu vergleichen. Six steht lesend mit dem Rücken gegen die Fensteröffnung gelehnt, um das letzte Abendlicht auszunutzen, das über ihn hinwegflutend in den Ecken des vornehmen Gemachs verdämmert.

Vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts läßt sich die Charakterentwicklung der Holländer in den Bildnissen studieren, von der bürgerlichen Gebundenheit in Haltung und Zügen durch die leidenschaftliche Männlichkeit der Periode des Freiheitskampfs zu dem klassischen Gleichgewicht aller Kräfte des Gemüts und des Geistes um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts bis zur Verfettung der glattrasierten „Erben" zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. Pose, Schönfärberei, verwaschene Idealisierung kennt der Holländer nicht, so lange er unbeeinflußt bleibt, dafür aber eine schlichte Innerlichkeit, die heute noch unmittelbar zum Herzen spricht.

Fast um dieselbe Zeit führte die Blüte des Bildnisses unter Velasquez in Spanien unter ganz anderen äußeren Bedingungen zu ähnlichen Resultaten.

Die spanisch-flandrisch-holländische Epoche der europäischen Kunst wurde durch die französische unter Ludwig XIV. abgelöst. Ein neuer Mensch bildete den Gegenstand einer neuen Kunst.

Der Mensch war nicht der unabhängige Aristokrat der Rubenszeit, nicht der Fürst und Grande des Velasquez, nicht der stolze Bürger des freien Hollands, sondern der Höfling, den Ludwig und seine Minister aus dem französischen Adel geschaffen hatten, ein Geschlecht, das nur an der künstlerischen Ausprägung der Persönlichkeit arbeitete, das wie in goldenen Käfigen in seinen Gemächern gefangen saß, dessen Lebenszweck das Wort Auftreten bezeichnet, in Summa die vornehmste Dekoration des fürstlichen Hofhalts, und als solche in Tracht und Auftreten ganz auf das Schaugepräge zugeschnitten. Hohe Hacken, wallende

Digitized by Google

Perücke, Spitzen, seidene Röcke, Schmuck und Edelstein — lauter Dinge, die der Holländer um 1650 aus seiner schwarzen Tracht verbannt hatte — näherten die Tracht des Mannes der Damentoilette. Und so wurde auch das Bildnis ein Repräsentationsstück. Auftreten, Repräsentation macht den Inhalt des Bildnisses wie des Lebens aus.

Das achtzehnte Jahrhundert geht einen Schritt weiter: es malt die Herzoginnen und Marquisen halbnackt in Wolken als Diana oder Venus, denn das Leben, das ausgedrückt werden sollte, war ein üppiges Spiel geworden.

In der Revolution wurde dieses Geschlecht hinweggefegt. Der fürstliche Zuschnitt des Lebens verbürgerlichte sich, und damit hatte die Kunst eine neue Unterlage. Kurze Zeit wurde der Zug durch das heroische Intermezzo des ersten Kaiserreichs unterbrochen, das auch dem Bildnis seinen Stempel aufdrückte.

Unterdeß hatte in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die englische Kunst sich erhoben und in den Bildnissen Sir Joshua Reynolds und Gainsboroughs das herrliche, hochkultivierte, selbstbewußte Geschlecht der englischen Aristokratie geschildert, bei ersterem in freier Anlehnung an alte Vorbilder, bei letzterem aus selbständigem Gefühl.

Aus der Perspektive kommender Jahrhunderte dürfte das unsere in der Bildniskunst nur durch sehr vereinzelte Erscheinungen sich zur Höhe der ältern Epochen erheben. In England, wo die Kultur überhaupt von Erschütterungen und Verschüttungen, die die Länder des Kontinents betroffen haben, verschont geblieben, hat das Bildnis ununterbrochen seinen Ehrenplatz behauptet. Frankreich, das gerade in unseren Tagen die Führung auf künstlerischem Gebiet an England zu verlieren bedroht ist, hat das Bildnis ebensowenig vernachlässigt. Aufgegeben wurde es von der großen Kunst nur in Deutschland zu der Zeit, als Cornelius und seine Schule herrschten. Und noch heute hat es sich von dieser Vernachlässigung nicht erholt, denn die Pflege des Bildnisses im Staats- und Familienleben war unterbunden, und für den geringen Bedarf sorgte nur ausnahmsweise ein großer Künstler. Das Bildnismalen ist zur Spezialität geworden.

Dies kann nur da ohne Schaden für die Kunst geschehen, wo der Bildnismaler monumentale Aufgaben findet, wie Frans Hals in seinen Regentenstücken. Wer nur Brustbilder und höchstens Kniestücke zu malen hat, der läuft Gefahr zu erstarren. Bei den Holländern war das Bildnis unbedingt die führende Kunstgattung, und da wir im wesentlichen denselben Boden unter den Füßen haben, so müßte es diesen Rang auch bei uns einnehmen. Es müßte in demselben Sinne ein künstlerisches Problem sein, wie die Landschaft und das Historienbild — letztern Ausdruck im weitesten Sinne genommen. Das Bildnis sollte unter allen Umständen wieder Bild werden. Wie zur Zeit von Holbein, Titian, Rubens, van Dyck, Rembrandt, deren Bildnisse mindestens gleichen Rang mit ihren Historienbildern behaupten, müßte es den Ehrgeiz aller führenden Künstler ausmachen, dem Bildnis seinen Rang als vornehmste Kunstgattung wieder zu erobern. Freilich macht die Zerfahrenheit, in der wir unsere Künstler aufwachsen lassen, das geringe Maß von Können, das wir selbst bei hohen Begabungen schon als selbstverständlich hinzunehmen pflegen, die ersten Schritte auf der gesunden Bahn überaus schwierig. Nur wenige dürften die Kraft in sich fühlen, bei einer ernsthaften Bildnisaufgabe ihre Kunst vor dem Schiffbruch zu bewahren.

Hamburg bietet dem Bildnis in diesem Sinne durch sein eigenartiges Staatsleben und den starken Familiensinn überaus günstigen Boden. Ein Senatorenbildnis ist heute schon die anziehendste Bildnisaufgabe, die einem deutschen Künstler gestellt werden kann, und in Zukunft sind bei uns Aufgaben möglich wie eine Sitzung oder eine Prozession des Senats, die nur genannt zu werden brauchen, um jedes Künstlerherz in Wallung zu bringen.

Das Gebiet der Möglichkeiten für das moderne Bildnis ist unendlich. Die religiöse Malerei, die Geschichtsmalerei, die Genremalerei haben ihre Zeit. Das Bildnis großen Stils ist von Zeitströmungen unabhängig, und es dürfte die ihm zukommende Führerrolle bald wieder übernehmen. Dazu bedarf es aber nicht nur der Künstler, sondern eines Staates, der sich seiner selbst bewußt ist und das Bedürfnis hat, sich auszudrücken, dazu bedarf es eines kultivierten Publikums, das Aufgaben stellt, nicht bloß Aufträge gibt. Diese Elemente aber fehlen uns, während der Künstler immer da ist.

Zur Erziehung des Publikums kann der Amateurphotograph unendlich viel beitragen, wenn er sich des Bildnisses annimmt. Denn der stärkste Feind jeder künstlerischen Leistung ist das allgemeine Bedürfnis nach schematischer Idealisierung. Wenn es sich um ihr Bildnis handelt, haben nur wenige den Mut ihrer Persönlichkeit. Möge es unserm einflußreichen Hamburger Amateurphotographenverein gelingen, zur Gesundung des künstlerischen Gefühls durch ehrliche, unretouchierte, künstlerisch empfundene Aufnahmen den Weg bahnen zu helfen.

Aber um diese wichtige Funktion ausüben zu können, muß der Amateurphotograph sich selber zunächst erziehen. Eine genauere Kenntnis der Bildniskunst der vergangenen Epoche kann ihm dabei nicht schaden, wenn er sich vor der Imitation historischer

Digitized by Google

Bildnisse hütet und seine Anregung bei den Meistern sucht, die unserm Gefühl am nächsten stehen, bei Titian, Velasquez, Frans Hals, und schließlich vor allem bei Rembrandt, der ihn zur Intimität führen wird, dem höchsten Ziel, zu dem sich der Amateur hinaufarbeiten kann. **Alfred Lichtwark.**

Rundschau.

Dichtung.

• **Konrad Ferdinand Meyer** ward am 11. Oktober siebzig Jahre alt.

Der Mann, der jetzt auf seinem herrlichen Sitze am Züricher See in tiefer Zurückgezogenheit lebt, war nie ein volkstümlicher Poet und wird nie einer werden. „Goldbrokat", mit diesem Worte bezeichnet Gottfried Keller wunderbar treffend Meyers Dichtung.

Wer seine Werke kennen lernt, wird nicht schon nach den ersten Seiten in ihnen heimisch. Es ist ein Mann der feinsten Formen, der ihm daraus entgegentritt, ein Mann, der fortwährend das Bemühen zeigt, ihm wohlzuthun und ihn nimmer zu verletzen, ein Mann, der auch von den erschütterndsten Ereignissen in der gewähltesten Sprache mit gemessener Haltung spricht. Er baut mit seinen Worten vor dem Hörer eine Welt von großen Gestalten auf, die zunächst wie erstarrt scheinen, wie erstarrt mitten in voller Bewegung. In einem Tempel fühlt sich der Besucher, an dessen Wänden ihn die übergroßen Marmormenschen alter Reliefs im Halbdunkel umstehen. Aber wie er des Führers vor ihm vergißt, der ihn hergeleitet, und sich still in ihre Betrachtung vertieft, leben sie auf, wie starr sie bleiben, leben sie auf in einem leidenschaftlichen, großbewegten, schmerzvollen Leben, und nun er den Führer vermißt, erkennt er's, daß der Führer der Herr, der Schöpfer, die Seele all dieser Gestalten war, daß *ein* tiefes, heißes Herz sie alle durchblutet hat, ein großes Herz, das sich scheute, offen von sich selber zu zeugen. Der feine Weltmann, der uns vorhin erzählte, ist verschwunden, allein seine Gestalten sind gegenwärtig und was aus ihnen spricht, ist der große leidende Mensch, den wir aus jenem feinen Weltmanne *nicht* sprechen hörten.

Es ist in dieser Zeitschrift des öftern von Meyer und seinen Werken gesprochen worden. Immer, auch bei seinen Gedichten, war es gerade das wundersam Zurückhaltende seiner Kunst, was ihr die Macht gab, so zu fesseln, diese tiefe Ruhe, die doch durchzittert ward wie von nahendem Sturm, diese klare Helle, in der es von Schatten geisterte. Als Mensch vom heißesten und eigenartigsten Empfinden, das nach rücksichtslosem Ausdruck drängte, als Künstler wie ganz wenige von der Bedeutung Maß haltender und ordnender Besonnenheit überzeugt, hat Meyer unser Schrifttum mit Dichtungen von tiefversenktem aber feinstem Goldgehalte bereichert. Fernstehend den Bestrebungen um eine volkstümliche, nationale Dichtung, wird sein Lebenswerk doch in hohen Ehren bleiben, nicht zu täglicher Erquickung und Erbauung, aber zu gelegentlichem künstlerischem Festgenuß.

—n—.

• Vor wenigen Wochen ist **Wilhelm Hertz** sechzig Jahre alt geworden — in unsrer Scheu vor allzu vielen Jubiläen ungewohnt, bei unsern Begrüßungen von den fünfzigsten, siebzigsten und achtzigsten Geburtstagen abzuweichen, wären wir ohne eine besondre Beobachtung nicht darauf zu sprechen gekommen. Was uns zu reden bewegt, ist eine gewisse Kühle der Jubilanten in der Tagespresse gegenüber nicht dem Gelehrten, sondern dem Dichter Hertz, eine gewisse reservierte Höflichkeit, die auf kein warmes Verhältnis schließen läßt. Sieht man denn in Hertz nur ein Mitglied des Heyseschen Dichterkreises, dem man mit einem Hutabziehen vollauf Ehre genug giebt? So stehen die Sachen nicht. Wir wollen von allen übrigen Hertzschen Dichtungen schweigen — weiß man denn aber nicht, welch ein kostbarer Schatz im „Bruder Rausch" steckt? Wo ist denn weitumher in Raum und Zeit ein ähnliches Meisterwerk erzählender Versdichtung geschaffen worden? Ein Werk mit so reichem Gehalt an feinsinnigen und weitsichtigen Gedanken, von so stolzer Freimütigkeit, so tiefgrabendem Ernst und so lustig hinschwebendem Humor, mit einer solchen Fülle von Anschauungen einer aus glücklichster Beobachtung schöpfenden Phantasie und von einer so bezaubernd schönen und zugleich charakteristischen echt dichterischen Sprache? Kennte man unsre Verhältnisse nicht, man müßte staunen, daß solche Schöpfung binnen mehr den zwölf Jahren nur in engen Kreisen bekannt geworden ist. Sie gehört nicht nur in die Literaturgeschichte, sie gehört ins Leben. Daß diese Zeilen ein wenig beitrügen, den kleinen Heidengeist „Bruder Rausch" wieder etwas lebhafter umgehen zu lassen!

• Schöne Literatur.

Heilige Menschen. Novellen von *Adolf Vögtlin.* (Leipzig, H. Hässel).

Der Verfasser dieser Novellen hat sich bereits vor mehreren Jahren durch eine historische Erzählung: „Meister Hansjakob" sehr vorteilhaft in der Literatur eingeführt. Diese Erzählung gemahnte an das Muster C. F. Meyers, verriet aber so viel eigenartige Kraft und bewußte Übung eines durchdachten, künstlerischen Stiles, daß man der ferneren Thätigkeit des Dichters mit freudigen Erwartungen entgegen sehen mußte. Auch das neue Buch bezeugt ein gereiftes Können. Adolf Vögtlin zählt nicht zu den schnellfertigen Schriftstellern, denen jedes Jahr, in dem sie den Markt nicht vergrößern, verloren scheint. Er ruht nicht, ehe er einen Stoff in voller Rundung erschaut hat, und gestaltet ihn mit einer Sorgfalt und Liebe aus, die bis ins Kleinste geht. Schreiben ist für ihn eine Kunst und die Sprache ein spröder, ungefüger Stoff, dem man die künstlerische Form abringen muß. Diesen Stoff aber beherrscht Vögtlin in einer Ausdehnung, wie wenige

Digitized by Google

moderne Schriftsteller. Er begnügt sich nicht mit dem landläufigen Sprachgut, er geht, wie sein großer Landsmann Gottfried Keller, auf die Urquellen zurück, die in den Dichtungen des Mittelalters, der Reformationszeit, im noch immer lebendigen Sprichwort fließen. Dabei verschmäht er alle altertümelnde Geziertheit und erzielt die Kraft und Eigenart seines Stiles lediglich dadurch, daß er abgegriffene Wortmünzen durch Anordnung und Gruppierung wieder zu ihren alten Werten bringt und die Anschaulichkeit und bildliche Kraft, die in zahllosen Worten noch schlummert, wieder erweckt. Es steht mit dieser künstlerischen Behandlung der Sprache, die in der Novelle „Sephora" schärfer hervortritt, als in der Novelle „Sein großer Freund", in ursächlichem Zusammenhang, daß Vögtlin die Ereignisse weniger aus sich selbst heraus sich entwickeln läßt, als daß er sie in berechneter Gliederung erzählt. Wenn gewisse moderne Erzähler absichtlich als solche völlig in den Hintergrund treten und danach streben, uns unmittelbar in die Ereignisse als Miterlebende zu versetzen, wahrt Vögtlin den Charakter der Erzählung, die sich gewissermaßen selbst gefällt. Die beiden oben genannten Novellen sind geradezu in die Form eines Berichtes gekleidet, die ein Erzähler dem Hörer erstattet. Stofflich wird vielleicht die erste Novelle, „Sein großer Freund", dem oder jenen fremd bleiben. Wir werden hier in pietistische Kreise geführt, in denen Bibel und Gesangbuch zum Hausrat gehören, wie Stuhl und Tisch. Das Problem aber fesselt unmittelbar. Eine lebensfreudige und reine Natur wird durch den Zwang, den anerzogene religiöse Anschauungen auf sie einüben, in die Verletzung der Sittengesetze gewaltsam hineingetrieben und endet, da sie zwischen den Geboten der Religion und den Neigungen und Leidenschaften kein Gleichgewicht und keine Befreiung von den einen oder den anderen herstellen kann, in der Nacht des Wahnsinns. „Sein großer Freund" läßt den Helden der Novelle, in dem sich heidnische Dämonsfreude und pietistische Weltentsagung streiten, gründlich im Stich. Die Novelle „Sephora" führt uns in den Beginn des 15. Jahrhunderts und giebt in anschaulichen Zügen ein farbenreiches Bild schweizerischen Kleinstadtlebens und besonders der Bedrängnis der Juden in jener Zeit. Die Perlen aber der Sammlung sind entschieden das einleitende Gedicht „Engel", das sich in seiner Schlichtheit und Wärme lebendig einprägt, und die an Kellers Legenden erinnernde, von herrlichem Humor erfüllte Erzählung „Wie der Maler Titianus mit Hülfe der Madonna den Teufel bezwingt." Solcher Kabinetstücke erzählender Kunst wird man sich bei wiederholtem Genuß immer mehr erfreuen. Leonh. Lier.

• Über **literarische Wandlungen in Deutschland** sprach auf dem Dresdner Schriftstellerkongreß Hermann Sudermann, und was er gesprochen, druckt jetzt nach dem Wortlaut die „Neue Freie Presse". Wenigstens einiges daraus wollen wir wiedergeben.

Sudermann spricht u. a. davon, daß am Eingang jeder Epoche gewaltige Persönlichkeiten „Wache stehen", deren Einfluß sich keiner entziehen kann, eh er durch eigene ernste Arbeit ihren Bann gebrochen hat. „Die Namen Zola, Ibsen, Tolstoi schweben auf Ihren Lippen, und die anderer, Flaubert, Maupassant, Dostojewsky — ebenso große Künstler, doch minder starke Temperamente — kommen hinzu. Wer unter uns Jüngeren heute Bedeutungsvolles zu tage fördert, wird freimütig von sich sagen dürfen, daß er ohne den Einfluß dieser Männer nicht geworden wäre, was er ist.

Schelten Sie mich nicht pietätlos, daß ich in der Fremde suche, was uns die Heimat vielleicht ebenso zu bieten hatte. Der Werdende muß tausenderlei heterogene Dinge in sich verdauen. Unsere verehrten Meister — die Freytag, Heyse, Raabe, Storm, sie haben wahrlich nicht umsonst geschaffen — und Undankbare sind wir nicht. Es waren innige, sinnige Empfindungen und Bilder, die sie uns boten, voll sanfter Glut und süßer Frische — aber der Sturm, der von Osten und Westen und Norden über uns hinfegte, war stärker als sie.

Und Sturm erhob sich auch im eigenen Lande.

Der vierte Stand, der bis dahin, halb unbewußt, halb resigniert, sein Tagewerk verrichtet hatte, begann sich trotzig zu regen. Auf ihn richteten sich in Angst und Staunen Aller Augen. Die dunklen Armeleutswohnungen in den Kellern der Großstädte, die rauchigen Lehmhütten auf dem platten Lande zeigten ihre geöffneten Thüren, und was daraus hervorquoll, war — das Elend. Da bemächtigte sich der besitzenden Klassen ein merkwürdiges Gefühl quälenden Interesses, dumpfer Verantwortlichkeit. Wie ein flammendes Menetekel stand plötzlich die soziale Frage am Himmel. Und die Dichtung, die, wenn sie richtig funktioniert, wie ein feinfühliges Manometer jede Schwankung der geistigen Atmosphärenspannung verzeichnen muß, hätte stumpfsinnig versagen sollen? O nein! Man hatte Augen und sah — und was man sah, das verglich man mit den Bildern, die uns von unseren Altvordern überkommen waren.

Das stimmte ja alles nicht. Die rosenfarbenen Idyllen, die man uns unter dem Namen »Dorfgeschichten« so lange geboten hatte, die gab es ja gar nicht. Das arbeitende Volk hatte ja gar nicht jenen kernigen, traulichen Humor voll Biederkeit und Unschuld, der uns in den sogenannten »Volksstücken« so lange entzückt hatte. Da war Not, da war Rohheit, da war nicht selten auch sittliche Verwilderung.

Verargen Sie es unseren Poeten nicht, wenn sie teilnehmen wollten an den Sorgen unserer Zeit und mit ihrem Herzblut niederschrieben, was ihnen das Herz zusammenpreßte. Wir ächzen ja Alle unter derselben Last! . . . Und wehe dem, der sie nicht fühlt!

Doch der Wandel in der Stoffwahl, den die jüngere Generation zu schaffen bestrebt war, ging noch weiter. Sie erstreckte sich bis in das Zentrum alles Dichtens — die Beziehungen zwischen Mann und Weib. Unsere literarischen Väter — mit wenigen Ausnahmen — liebten es, das Sinnen und Minnen des jungen Mädchens, seine Verlobungsgeschichte und endliche Vereinigung mit dem geliebten Manne in den Vordergrund zu stellen. Und die vielgelesenen Journale hielten strenge Wacht, daß um einer scheinbaren — ich sage scheinbaren — Moralität willen dieses Thema nicht wesentlich überschritten wurde. . . . So bekam das Liebesmotiv eine gewisse holde, enge Eintönigkeit, die der zarter organisierten deutschen Frau vielleicht genügen konnte, den Mann aber, der durch Beruf und derbere Erfahrung lernt, weitere Kreise des Lebens zu überblicken, allgemach aller belletristischen Bedürfnisse entwöhnte. Der Roman, das Theater wurden eine Domäne der Damen und der Schöngeister — der Mann sah mit einer gewissen Geringschätzung darauf herab.

Daß auf diese Weise ein ersprießliches Weiterarbeiten nicht möglich war, ergiebt sich von selbst. Da war es wieder das Stürmen und Drängen der Jüngeren, das,

Digitized by Google

im Anschlusse an große Vorbilder der Fremde, der Dichtung neue Reiche des Liebeslebens zu erobern trachtete. Mit einem künstlerischen Idealismus, der nicht genug zu rühmen ist, verzichteten sie auf den materiellen Gewinn, welchen die Mitarbeit an den großen Familienblättern ihnen verhieß, um in ihren Dachstuben nach Herzenslust sich dichterisch austoben zu können. Aber die Übelstände blieben nicht aus. Wenn eine bisher streng gehaltene Jugend sich plötzlich losgelassen sieht, so schlägt sie über die Stränge. Und plötzlich fand sich Deutschland von einer Sintflut gelber dünner Bändchen überschwemmt — deren dickere zu schreiben, dazu ließ das Studium freundlicher Modelle keine Zeit — Bändchen, in denen mit überflüssiger Deutlichkeit und in häufig höchst mangelhaftem Deutsch allerhand traurige Liebesaventuren zum Besten gegeben wurden. So entstand eine Nähmädchenromantik und Kellnerinnen-Tragik, welche dem reifen Manne ein Lächeln ablockte, feinfühlige Frauen aber erschaudern machte. Doch die Jünglinge von damals sind älter geworden, sie lächeln wohl selbst schon über jene literarischen Sünden, und da in der That bedeutende Talente darunter sind, so werden wir noch mit Freuden kosten, welch schmackhaften Wein der absurde Most inzwischen gezeitigt hat.

Und ferner: Während früher eine Liebesgeschichte mit dem Gange zum Altare abzuschließen pflegte, zwingt sie uns heute auch für das lebenslange Nachspiel ein Interesse ab. Von dem vielausgenützten Ehebruchsthema sehe ich ab; das hat allen Zeiten und Völkern, und zwar den Germanen vorwiegend tragische, den Romanen vorwiegend heitere Motive geboten. Aber in die seelischen Intimitäten der Ehe selbst — dieses innigsten und geheimnisvollsten Verhältnisses zwischen Mensch und Mensch — sucht heute die nachschaffende Phantasie hellhörig einzudringen, zu erklären, zu läutern, Unhaltbares zu lösen, irrtümlich Gelockertes zu festigen. Hier giebt es noch nie ergründete Probleme, die nur der ahnt, der den innersten Sinn des Selbsterlebten zu erfassen versucht . . . Sollte das keine Aufgabe für eine ernste Dichtung sein?

Und neben der Ehe ist es das Schicksal des alleinstehenden jungen und alternden Weibes, das auf eigene Faust, durch eigene Arbeit und nach eigenen Grundsätzen tapfer den Kampf ums Dasein kämpft, ihr Schicksal ist es, das unser modernes Dichtervolk zu immer erneuter Behandlung spornt. Hier stehen wir vor einem großen sozialen Konflikt, der zusammen mit den Emanzipationsbestrebungen des vierten Standes das Nachdenken der Herrschenden und Glücklichen am meisten herausfordert. Mag der Dichter nur immer das Erdreich lockern. Neue Zeiten fordern neue Sitten — und wer nicht sehen will, geht seiner Zeit verloren.

Daß angesichts so brennender und tiefgründiger Probleme für eine harmlosere Ritter- und Heldenromantik nicht viel Platz übrig bleibt, ist erklärlich. Aber auch aus der modernen Handlung selbst wird allgemach und ohne daß wir es vielleicht wollen, alles ausgeschieden, was wir im hergebrachten Sinne romanhaft nennen. Hier ist der Geschmack des literarischen Publikums dem Gewissen der Schaffenden Schritt für Schritt gefolgt. Die einfache Lebensgeschichte, nach psychologischen Gesichtspunkten gegliedert, in ihrem innersten Sinne und Wesen erfaßt — denn jedes Schicksal hat seinen Sinn — sie ist es, die in der erzählenden Literatur sich emporringt und da, wo sie noch nicht existiert, bewußt und unbewußt gefordert wird.

Das Drama hatte eine ähnliche Entwicklung durchzumachen. Doch während uns im Roman eine nach dramatischen Grundsätzen verflochtene, zu einer Endkatastrophe sich zuspitzende Handlung mehr und mehr als veraltet erscheint, weiß das Drama eine Stilreinheit weniger zu behaupten und zeigt eine unverkennbare Neigung zu epischer Behandlung, eine Neigung, die für das deutsche Bühnenwesen bedenklich werden würde, wenn sie nicht durch ein bis dahin unerhörtes Streben nach Individualisierung und psychologischer Vertiefung der Gestalten wieder wettgemacht würde.

Und hiermit bin ich in die Handwerksgeheimnisse der technischen Formgebung hineingeraten, mit denen ich Sie so viel als möglich verschonen will. Wer nicht schreibt, dem nützen sie nichts, und wer da schreibt, hat seine eigenen.

Doch muß ich betonen, daß auch auf diesem Gebiete die Fortschritte groß sind. Die redselige Weitschweifigkeit, die wie kein anderer Fehler ein Kunstwerk zu frühzeitigem Tode verdammt, hat einer präzisen, sachlichen Knappheit Platz gemacht. Erinnern Sie sich an die endlosen Reflexionen vieler älteren Romane, Längen, über die wir mit gleichmütigem Gähnen hinweglasen? Wo finden Sie sie noch? Wo begegnen Sie noch der behaglichen Apostrophe an den »lieben Leser« und den vielfachen Privat-Unterhaltungen, die der Autor mit ihm zu führen beliebte, bis er mit den Worten etwa: »Nun wollen wir aber sehen, was aus unserem tapferen Don Alfonso inzwischen geworden ist«, oder auf sonst eine spitzfindige Weise den Faden der Erzählung wieder aufnahm. Als vor fünfzehn Jahren Spielhagen in seiner »Technik des Romans« auf diese Fehler aufmerksam machte, da glaubte man ihm vielfach nicht, und ich selbst hatte in jugendlichem Übermut sofort eine kecke Erwiderung verfaßt. Glücklicherweise druckte sie mir Niemand ab — damals wußte man die zwanzigjährigen Kunst- und Sittenrichter noch nicht gebührlich zu schätzen.

Aber auch Spielhagens Technik ist in vielen Dingen verlassen worden, insbesondere da, wo sie der dramatisch gearteten Handlung zu viel Raum überläßt . . . .

Und was ist der langen Rede Sinn?

Glauben Sie nicht, meine Damen und Herren, daß Sie in unserer jüngeren Literatur Entartungserscheinungen gegenüberstehen; glauben Sie nicht, daß die Generation, die heute das Ruder zu ergreifen strebt, ihrer großen Vorfahren unwürdig sei. Sie hat viel gesündigt, aber das waren Sünden der Jugend, der Überkraft. Das Allzudreiste, das, was mit rüdem Geschrei und lautem Tamtamschlag von sich reden zu machen suchte, was mit ödem Hohne unseren verehrten Meistern in die Beine biß, sinkt klanglos in die Vergessenheit. Schon drei Schichten solcher junger Schreier haben wir in den letzten anderthalb Jahrzehnten abwirtschaften sehen. Ihr Schicksal möge allen denen, die Lust haben, auf ihren Wegen zu wandeln, zum warnenden Exempel dienen. Die echten Talente aber erhalten sich, läutern sich, reifen heran. Ich habe es mir versagt, Ihnen Namen zu nennen. Ihr Schaffen möge selber für sie sprechen.

Vertrauen Sie der künstlerischen Hingebung, dem heiligen Eifer der wahrhaft Strebenden. Es ist ihnen Ernst um ihre Sache. Sie wissen wohl: es gilt, sich durchzuringen durch den Wust der schwergeplagten Zeit; es gilt, den Bann der Trostlosigkeit zu brechen und aufatmend zu klareren Höhen der Menschenbeurteilung hinan-

Digitized by Google

zusteigen. Ob die Zeit mit ihnen geht? Wer kann es wissen. Ob sie vielleicht Schmach und Schmähung auf sich laden? Sei's drum! Wenn nur ihr Wollen rein bleibt. Und der Notschrei nach Poesie, der heute durch die Welt geht, hallt nirgends stärker als in ihren Herzen. Aber Poesie ist nicht ein zierliches Tänzeln zwischen Rosenbeeten, nicht ein feiges Spiel mit bequemen Empfindungen, nicht ein blödes Schöngethue mit toten Symbolen. Poesie ist die ernste Mitarbeit an den Idealen einer werdenden Zeit, Poesie ist Hoffnung, ist — Erlösung! Daß unsere Dichter dieses höchste Ziel fest im Auge behalten, darauf lassen Sie uns bauen."

Ist das nicht alles sehr hübsch und richtig gesagt? Ach, daß wir auch in Sudermanns eigenen Werken die treue und folgerichtige Anwendung seiner Lehren finden könnten!

Theater.

Wichtigere Schauspielaufführungen.

Berliner Brief.

Es ist von mehreren erfreulichen Dingen zu berichten.

Das „Deutsche Theater" hat das Drama „Die Mütter" von Georg Hirschfeld, welches im vorigen Winter die Freie Bühne mit großem Erfolge aufführte — damals ging ich an diesem Orte näher darauf ein — in sein Repertoire aufgenommen und einen womöglich noch größeren Erfolg erzielt. Das ist erfreulich, weil das Stück ganz und gar Dichtung ist, einen entschieden hohen literarischen Wert besitzt und auf nichts spekuliert, als ein feines Empfindungsvermögen für intime Seelenregungen. Der Dichter hat am Schlusse eine kleine Änderung vorgenommen, die die frühere, etwas konventionelle Form vermeidet. Aber die Buchausgabe zeigt wieder einen anderen Schluß. Diese Unsicherheit bezeichnet auch den einzig schwachen Punkt: die große Szene, in der die Konflikte des Stückes zum reinigenden Ausbruch kommen sollen, fehlt. Sie hätte den Schluß bilden sollen. Es liegt im Entwicklungsgange des jungen Dichters, daß er diesen Schluß nicht geschrieben hat. Er steckt noch in der Analyse und fühlt noch nicht die Synthese in sich. Darin ist das Stück ein echtes Kind unserer Zeit. Ja, es ist geradezu aus dem Herzen der Zeit geschrieben, es trifft die Menschen in das Innerste, und sein Erfolg ist ein ähnlicher Erfolg der Echtheit, wie ihn Halbes „Jugend" hatte.

Das zweite erfreuliche Ereignis ist der neueste deutsche Schwank: Jarnos und Fischers „Rabenvater", den das Residenz-Theater herausbrachte. Man verzeihe mir die Zusammenstellung mit Hirschfelds ernstem Drama, aber ich habe mich mindestens so sehr darüber gefreut, daß wir heut noch einen guten Schwank machen können, als daß wir ernste gute Dichtungen verfassen. Denn eine Zeit, die keinen herzigen Schwank mehr fertig brächte, hätte sich selbst ins Greisenalter geschrieben. Und beinahe schien es bei uns so. Wir haben — und das Residenztheater spielte dabei die Führerrolle — lange Zeit aus dem Französischen unser gesamtes Schwankmaterial bezogen, es waren schlechte und auch bessere Sachen dabei, aber sie waren meist nicht aus dem Herzen, sondern mit dem Kopf gearbeitet und waren nichts weniger als Literatur, da sie nur die Situationskomik kannten, die stets nach Schablonen verfährt. In den französischen Stücken gibt es ein blödsinniges Zentrum, eine tolle Idee, die sich zum Knotenpunkt machen läßt. Da sie nicht in einem Motiv, sondern in einer Situation zu beruhen pflegt, steckt man sie bequem in den zweiten Akt. Der erste Akt bereitet die Sache vor, der dritte läßt sie ausklingen. Darum ist in diesen Stücken der zweite Akt immer sehr gut, und sind es die beiden andern nicht. Die Technik des oben erwähnten Schwankes ist eine ganz andere, eine der französischen Manier entgegengesetzte. Hier ist ein Motiv untergelegt, aus dem gleich im Anfang ein Baum von Verwicklungen emporsteigt, der durch die drei Akte in regelmäßigem Wachstum sich ausbreitet, der sich folgerichtig entwickelt bis zum Fallen des letzten Vorhanges. Das ist große Technik. Die Situationen werden komisch nicht durch ihre äußere Lächerlichkeit, sondern durch ihren latenten komischen Gehalt, dessen Lösung und dessen Verzweigung allein der Zuschauer in der Hand hält. Darum verzichten sie auch auf die pikanten Reize an sich. Die französischen Situationen wirken durch die Pikanterie in flagranti, die Leute ziehen sich aus und an, überraschen sich in merkwürdigen Lagen, erschöpfen sich in den deutlichsten Anspielungen. Davon ist hier nichts. Die Voraussetzung, auf der sich das Stück aufbaut, ist nicht moralisch, aber da sie nur Voraussetzung ist und niemals auf die Bühne kommt, schadet das nichts. Der Bau selbst ist frei von Mitteln, die ihre Wirkung auf Nebengebieten haben. Es wirkt allein die Komik des sich entfaltenden Gedankens. Darum ist das Stück nicht bloß witzig, es ist humorvoll und von jener Ironie durchzogen, die mit dem einen Drama das ganze Leben meint. Ja, das steigert sich bis zum parodistischen Ton, und das Opfer ist Ibsen.

Von der Arbeit eines Schwankes kann man wohl sprechen, von seinem Inhalt nicht. Das Komische davon läßt sich nicht erzählen. Es entsteht durch die geschickte Führung der Fäden in die betreffenden Szenen hinein. Es wird genügen, wenn ich verrate, daß das Motiv folgendes ist: um mehr Geld für seine Berliner Bummelreisen zu erschwingen, erfindet ein Pantoffelheld einen unehelichen Sohn „von früher", dessen Ernährungskosten er von seiner Frau einzieht. Die Komödie entwickelt sich nun daraus, daß diesem erdichteten Sohn das Unglück passirt, realisiert werden zu müssen — und es blüht ein Rattenkönig von Verwechslungen und Mißverständnissen, da der den Sohn spielende Mann (er weiß davon nichts) als Schwiegersohn kandidirt (er wundert sich über die merkwürdigen Enthüllungen, die ihm gemacht werden). Seine Schwiegermutter in spe, die ihn ja für den Sohn ihres Mannes hält, sagt ihm im Vertrauen, aus der Heirat könne nichts werden, er sei mit seiner Braut — Geschwister! Was muß der Herr nun glauben? Diese Frau und sein Vater hätten sich vergangen und er sei die Frucht dieses Bundes. Das ist die wichtigste Wendung des Stückes, welche die ganze Geschichte aus den Angeln hebt. Und solcher Wendungen, die allesammt glänzend vorbereitet und glänzend ausgenutzt sind, giebt es so viele, daß man zum Schluß staunt, welche Fülle von Motiven einem einzigen guten Einfall hier entsprießen. In dieser Konsequenz hat das Stück einen literarischen Wert und, da es bis zum Äußersten erheiternd ist, wird man es als den besten deutschen Schwank der letzten Zeit begrüßen dürfen. Die Verfasser, beide Schauspieler am Deutschen Theater, haben die alten Schwank-Doppelfirmen sehr würdig abgelöst.

Das dritte erfreuliche Ereignis ist, daß auch das Schillertheater vom Lebenden nimmt und nicht bloß

Digitized by Google

die oft nur zu billige klassische Kost seinen dankbaren Gästen auf den Tisch stellt. In dem Zwange, ein neues Stück neu einzuüben, neu auszustatten und die Kritik offen herauszufordern, liegt ein gesundes Reizmittel für eine Bühne, die sonst ihrer ganzen Bestimmung nach leicht in ausgefahrene Gleise, in denen der Karren von selber läuft, geraten kann. Als geschäftliches Unternehmen ist das Schiller-Theater eine treffliche Idee. Es ist so ganz in Allem auf den „kleinen Mann" eingerichtet. Die Billets sind unglaublich billig, der Garderobeschein ist gleich mit daran, im Restaurant ist die 10 Pfennigtaxe eingeführt, der Vorhang steigt um 8 Uhr — das sind alles keine Kleinigkeiten, das sind Dinge, die für dieses Publikum bestimmend sind. Der Berliner kleine Mann will für wenig Geld eine korrekte Angelegenheit. Das hat er hier in so zufriedenstellender Weise, daß er das Schillertheater bereits zu lieben angefangen hat. Das Unternehmen hat schon seinen unverrückbaren Platz in der Berliner Geschichte. Es ist glänzend besucht, was ja zu seiner Finanzierung nötig ist. Es breitet sich bereits auf andere Gebiete aus — man veranstaltet populäre Dichter- und Musikerabende, zu denen der Magistrat den Rathaussaal bewilligt. Es wird auch bald nachgeahmt werden — so ist eben ein „Kaiser-Wilhelm-Theater" mit ähnlichen Prinzipien für den Südwesten Thatsache geworden. Und nun greift es also auch zu Novitäten! Jacobowskys Komödie „Dijab der Narr" war diesmal dazu ausersehen. Es ist ein harmloses Stück, ein Märchen von einem unterdrückten Prinzen, der, um sich zu schützen, den Narren spielt, aber schließlich durch die Gerechtigkeit des Schicksals den Thron erlangt, mehr dramatisierte Erzählung, als wirkliches Bühnenwerk, ohne viel Charakteristik, aber mit vielen weisen Sprüchen, zeitlos und raumlos, aber der Ausstattung wegen auf einer üppigen Oase spielend, also Alles in Allem für dieses Publikum wohlgeeignet, indem es unter einer schillernden Blume die „Moral der Schwachen" predigt. Das Publikum war ungemein dankbar, nachdem es während dieser ungewohnten „Première", in die einige Kritiker mehr aus dem Westen gepilgert waren, sich mindestens so artig benommen hatte, wie das Premièrenpublikum der großen Theater. Die Aufführung war nicht übel. Zwar bekam man alles nur aus zweiter Hand — der eine kopirte Kainz, der andere Sommerstorff, die dritte die Geßner —, aber es war Fleiß und Freude dabei. In diesem Theater war man damit zufrieden, und es ist stärkend für uns überfeinerte Menschen aus dem Westen, von Zeit zu Zeit mal hinüberzupilgern in den Osten, wo es noch ein genußfähiges und naives Publikum gibt. Die Kunst wird demokratisiert? — ja wohl, aber es ist doch besser, als wenn gar nichts mit ihr gemacht würde. Volkstheater haben eine Zukunft; man wird diesen Lauf der Welt nicht aufhalten. Oskar Bie.

München er Brief.

Wir haben über „Victoria", Schauspiel in einem Aufzug von Heinrich Bulthaupt, zu berichten.

Altringer, ein ehrlicher, aufrichtig strebender Mensch, ein fleißiger Bildhauer, der nur leider Gottes von einem Künstler gar wenig an sich hat, muß alles Werk und alle Ideale seines Lebens in einem Augenbicke vernichtet sehen, da seine „Victoria", eine herkömliche Arbeit ohne Leben, bei Gelegenheit einer Konkurrenz mit der Statue seines Pflegesohnes Wilhem zusammentrifft. Wohl wird Altringers Werk preisgekrönt und das andre schmählich abgewiesen, wohl steht er selber noch im tiefen Hasse vor dem „nackten Frauenzimmer" Wilhelms, das ihm freche Liederlichkeit allein auszudrücken scheint, aber schon beginnt das diesem Werke innewohnende siegreiche Leben auch auf ihn zu wirken, ihn an sich irre zu machen, zu verwirren. So muß er auf des Sohnes heißzornige Frage zugeben, daß die verhaßte Dirne „lebt", er muß sogar, wenn auch bebend vor innerem Zwiespalt, bekennen, daß ihm der Sieg dieser Dirne vor der Oeffentlichkeit nicht unmöglich erscheine. Und nun, wie sich nach wilderregtem Wortwechsel auch noch sein herzlich geliebter Wilhelm voll Schmerzes auf immer von ihm abwendet, da die Kluft, die sich zwischen ihnen aufgethan, unüberbrückbar sei, und er, der Junge, seinen Genius nicht in den Sklavendienst unkünstlerischer Ideale zwingen lassen dürfe, da stürzt über Altringer nicht nur der hohle Bau all' seiner Ideale zusammen, nein, auch alle Freude seines kümmerlichen Lebens scheidet von ihm zugleich mit dem Sohn. „Er hat gesiegt, und ich bin ein Bettler!", ruft er, in sich gebrochen, nachdem Wilhelm gegangen ist. So schließt das Stück.

Sein Inhalt ist gewiß ein tief ergreifender. Wie kommt es nun, daß das Schauspiel auch bei wiederholtem Sehen nicht so stark wirkt wie beim Nachdenken darüber? Vielleicht rührt dies doch daher, daß die letzte Unmittelbarkeit dem Stücke fehlt. Ich meine das: der Dichter hat zwar meines Erachtens die Personen plastisch vor sich erstehen sehen, er hat auch gewußt, was sie reden müssen, aber das Wort, die Rede quillt nicht aus des Sprechenden eigenem Innern hervor; sie wird ihm vom Verfasser in den Mund gelegt, und wie sehr sie der Stimmung und dem Charakter der betreffenden Person entspricht, wie sehr sie auch von Gefühl durchpulst ist — ein letztes lebendiges persönlichstes Element fehlt eben doch.

Von Publikum und Kritik wurde das Schauspiel als Tendenzstück (Kampf zwischen „alter" und „neuer" Kunst) meiner Ansicht nach mißverstanden, und Wilhelm in seiner schroffen Jugendlichkeit als ein roher, undankbarer Mensch aufgefaßt, obwohl gerade diese Figur am besten ausgeführt ist. Reißt sie doch gegen Ende des Stückes sogar mit sich fort, da dem Manne hier einmal die Worte heißer Leidenschaft aus der eigenen Brust als bezeichnende Laute für Wesen, Alter, Nationalität quellen.

L. W.

Musik.

Wichtigere Musikaufführungen.

Berliner Brief.

Es war fast an einem und demselben Tage, da verkrachte die italienische Ausstellung, welche sich nach Art einer venezianischen Vogelwiese seit zwei Jahren im Westen Berlins etablirt hatte, und verkrachte das Unternehmen des berühmten Mailänder Verlegers Sonzogno, der im Lindentheater den Versuch machen wollte, einige neuitalienische Werke, die in der Heimat nicht mehr anzubringen sind, den guten Deutschen — anzuschmieren. An diesem Tage hatte man das erhebende Gefühl, daß die italienische Invasion, unter der wir im letzten Jahrfünft hierzulande seufzten, endgiltig vorüber sei. Sie hat lange genug gedauert.

Liegt doch der Cavalleria-Traum — die angesehensten Kritiker sprachen damals von einer neuen Aera, die nun

Digitized by Google

eingeleitet sei — schon wie eine Jugendsünde hinter uns, die wir heute kaum noch verstehen. Wir wollen einmal ganz gerecht sein, mindestens so gerecht, wie die Geschichte selbst, welche schließlich ja immer Recht behält. Wir hatten die Cavalleria damals verdient. Wir waren in der Gefahr, in ein Epigonenfahrwasser zu geraten und Wagners große That zu verschleiern. Was die deutschen Komponisten an Opern schrieben, war nachempfunden und von geringem Eigenwert. Die Geschichte aber arbeitet nur mit großen Impulsen. Sie sieht nicht so sehr darauf, daß die Werke, mit denen sie neue Epochen eröffnet, in allen Regeln gut und fest gebaut sind, als daß sie vor Allem einen neuen Ton anschlagen. Das that nun einmal die Cavalleria, so roh sie auch gearbeitet war. Von der Gefahr, zu verweichlichen und zu versüßeln, stieß sie uns plötzlich hinweg in eine Welt voll knapper Dramatik, gedrängter Leidenschaft, ursprünglicher Erdkraft. Das mußte wirken. Aber es wirkte leider auch nach einer anderen Seite. Der Deutsche hat die Gewohnheit, dem Auslande ohne jede Kritik nachzulaufen. Kaum war die italienische Mode wieder eingeleitet, so flutete ein Strom von italienischen Einflüssen über die Grenzen. Und gerade die italienische Ware ist geeignet, auf den ersten Blick zu verblüffen. Die italienischen Möbel sehen sehr hübsch aus, aber sie gehen aus dem Leim. Die italienischen Opern sind nicht anders gearbeitet. Es ist ein Zusammenzimmern von wirkungsvollen Einzelstücken. Nachdem das Publikum gemerkt hatte, daß die Anschaffung der italienischen Ware sich auf die Dauer nicht lohnt, zog es sich langsam zurück, und mit der Erkenntnis der Nichtigkeit eines Machwerkes, wie die „Medici" waren, begann die Peripetie dieses für Deutschland nicht gerade ruhmreichen Dramas. Eine einzige wertvolle Oper ist auf diesem Wege zu uns gekommen: Verdis „Falstaff". Aber eigentlich war es gar nicht „dieser Weg", der neuitalienische, der sie uns brachte, sondern sie kam im Bette eines alten Stromes, der von der Mode unberührt herüberflutet und auf den großen Namen dieses Künstlers allein getauft ist.

Sonzogno begann seinen Berliner Feldzug mit dem „Martire" des Samara. Der Eindruck war eisig. Es ist ein rohes Werk, ohne Poesie und auf brutale Wirkungen bedacht, die Geschichte einer Arbeiterfrau, die sich mit Kohlendunst erstickt, weil ihr Mann sich mit einer Chansonette einläßt. Eine gute Regie hätte wenigstens aus dem äußeren dramatischen Tamtam erträgliche Wirkungen erzielen können: der zweite Akt z. B. beginnt mit der Aufführung der Chansonetten-Gesellschaft und endigt mit dem leidenschaftlichen Krach der Arbeiterfamilie im Garten des Café chanchant. Aber man wußte nicht, wen man zuerst bemitleiden sollte, den rohen Dichter oder den schwachen Komponisten oder den ärmlichen Regisseur oder die ungenügenden Ausführenden. Unter diesen war Madame Frandin, die einen großen Reklameklatsch vorausgesandt hatte. Ich habe sie einmal in Florenz als Carmen gesehen. Man schickte mich unter den heiligsten Beteuerungen hin, ich solle nur ja diese größte aller italienischen Sängerinnen nicht versäumen. Die Enttäuschung war fürchterlich; die Frau kann weder singen noch hat sie überhaupt eine Ahnung von nüancirtem Vortrag. Sie plärrt, sie quietscht und sie zieht den Mund breiter und schmäler, je nachdem sie schwächer oder stärker singen möchte. In Italien bezeichnet man das noch euphemistisch mit „Tremolieren". Dagegen ist ihr Spiel, wie ja das der meisten Italiener, trotz aller Dressur sympathisch, immer bewegt und anregend, und ihre Maske ist ein Gemälde. Die Maske, welche sie hier als elendes Arbeiterweib hatte, bleibt fest im Gedächtnis. Sie hatte einen Typus getroffen; noch niemals hat man wohl in Berlin eine so realistische Opernfigur gesehen. Über dem Sehen konnte man aber auch hier das Hören nicht vergessen, und so blieb der Gesamteindruck hinter der Reklame erheblich zurück. Die Erinnerung an die Frandin ist mit in das große Grab der italienischen Mode gesenkt. Die wahrhaftigere Kunstbildung der Deutschen hat doch schließlich den Sieg davon getragen. Sonzogno, auch wenn er mit den paar Opern, die er uns nachher bescheerte, etwas mehr Glück hatte, wird Berlin den Rücken kehren in dem Bewußtsein, daß für Italien dort einige Zeit lang nichts mehr zu holen sei. Weligstens ist nun Klarheit da. Die Erfolge neuerer deutscher Opern, wie „Hänsel und Gretel" und „Evangelimann", sind zur rechten Zeit gekommen, um den Schwerpunkt wieder dorthin zu verlegen, wo doch das Heimatland der modernen Oper ist. Möchte uns der Atem nicht bald wieder ausgehen.

Oskar Bie.

Bildende Künste.

• Der achtzigste Geburtstag **Andreas Achenbach's** ist lebhaft und mit Aufrichtigkeit gefeiert worden. Und was Fachgenossen sagten und sungen, das Volk vor den Thoren, die Kunstfreunde weitum, riefen ihr Bravo dazu.

Freilich wird's viele geben, bei denen, wie beim Schreiber dieser Zeilen, die Freude in Betrachtung eines Andreas Achenbachischen Bildes lange Zeit ein gewisses peinliches Gefühl zur Begleiterscheinung hatte. Da sahen wir den Sturm am Strande tosen, daß Wolken und Wellen in Fetzen stoben, — aber wir fühlten uns nicht hineinversetzt in diesen Aufruhr der Natur. Und es war doch alles ganz vortrefflich gemalt — waren wir selber so stumpf geworden? Da sahen wir Mühlen in Waldgründen, aber wir sahen sie nicht darin „gehen" — wir empfanden den Zauber nicht, den wir vor Mühlen in Waldgründen so oft empfunden hatten — und es war doch alles vortrefflich gemalt. Vor manchen schlechter gemalten Bildern ging es uns besser; Andreas Achenbachs Gemälde wurden uns nicht Leben, blieben uns Bilder.

In der That, wir dürfen auch heut nicht vergessen daß dieses Meisters Kunst eine kühle Kunst ist. Nichts zeugt aus ihr von dem Versenken der eigenen Persönlichkeit in die Gotteswelt, das etwa aus den Werken der Meister von Fontainebleau wie mit innigen Liebesgrüßen spricht. Achenbachs Bilder bleiben uns Bild, weil ihm die Natur nur Bild war. Aber wir brauchen das heut auch nicht zu vergessen, um seine Bedeutung willig anzuerkennen.

Denn damals, da nach der klassizistischen Wahrheitsfälschung die romantische herrschte, trat er unter den ersten ernsthaft realistischen Landschaftsmalern unzweifelhaft als der bedeutendste auf. Die „Seele der Landschaft" aus der Erscheinung zu holen, mühte er sich nicht; sie kümmerte ihn kaum, nicht der Dolmetsch der Landschaft wollte er sein, sondern ihr Beschreiber. So beschrieb er sie denn, immer auf die Bildwirkung hin, mit klar erkannten und bestgeordneten Gliederungen. Und das war die Folge:

Digitized by Google

nach langer, langer Zeit sah auf den Bildern eines deutschen Landschafters das Wasser wieder wie Wasser, die Luft wie Luft, das Laub wie Laub aus, ja, es regte sich schon dann und wann in der Wiedergabe des Lichts wie von Erkenntnissen und Bestrebungen einer viel späteren Zeit. Daß wir die Werke des nun Achtzigjährigen zum mindesten immer noch mit starkem Interesse sehen, ist nicht das schon ein überzeugender Beweis für seine Bedeutung? Andreas Achenbach hat's in dem, was er, seiner besonderen Anlage gemäß, allein erstrebt hat, bis zur abgerundeten Meisterschaft gebracht. Und sein Wollen und Können hat befruchtet, er gehört als ein Förderer seiner Kunst ihrer Geschichte an.

• Briefe über bildende Kunst.

Die Berliner Kunstausstellung VI. Die Deutschen (Schluß).

In zwei Frauen auf einsamem Felde, die ihre abgearbeiteten Gesichter, die eine zur Erde, der sie Zeit ihres Lebens diente, die andere zum Himmel, der sie erwartet, richten, hat Graf Kalckreuth mit Ernst und Kraft „Das Alter" geschildert, und ich habe an dem Bilde nur auszusetzen, daß es zu sehr nach treuer Modellarbeit aussieht, insofern zu „naturalistisch" ist. Bei ähnlichem Stile erscheinen mir doch die jugendlichen „Feldarbeiterinnen", die noch im Abendlichte auf dem weiten Felde ihre schwere Arbeit verrichten, zwangloser. Jedenfalls steckt eine imponierende Ehrlichkeit und eine herbe Kraft der Anschauung in beiden Werken. Auch Otto H. Engels Bauern-Interieur ist von naturalistischer Ängstlichkeit nicht frei, aber von schöner Lichtwirkung. In einer andern Interieurdarstellung hat Paul Schröter die Sorgen und die Liebe der Mutter mit einer gewissen für den Fall vortrefflich geeigneten traulichen Beschränktheit des Stils reizend geschildert. Hugo König hat eine Mutter mit Kind von sanftem kindlichen Reize gemalt, aber jede innere Beziehung zur Madonnenerscheinung fehlt dem sonst anziehenden Bilde. P. Höckers Nonne in der Ekstase, da sich die Wundmale feurig zeigen, erinnert in der Raffiniertheit des Problems an Albert Kellers Arbeiten; es ist aber hier der Ausdruck der seelischen Stimmung entschieden in hohem Grade gelungen. Ed. von Gebhardt zeigt in seiner bekannten Art, wie Christus in Gegenwart einer großen Menschenmenge einen Kranken heilt; ein Werk von vieler Kunst, reicher Charakteristik und warmer Innerlichkeit; die blühende junge Frau, die hinter den Blumentöpfen am Fenster erscheint und sich offenbar ihrer Gesundheit und ihres Glückes lachend freut, ist eine ganz besonders anziehende Einzelheit in dem schönen Bilde; Graf Harrach hat wieder eines seiner Frauenbildnisse gesandt: klar, hell, fein, vornehm, treu, nur gar zu sauber. Kräftig ist ein Bildnis Wilhelm Raabes von Fechner. Endlich erwähne ich noch vier Darstellungen alter und junger Faune, Satyrn und ähnlicher Naturwesen vom alten Meister Knaus; sie sind so voll von Humor und Grazie, daß sie trotz der kühlen Behandlung der Farbe aufs erfreulichste wirken. —

Die Skulptur gibt, wie immer, zu Bemerkungen wenig Anlaß. Exters, der Maler, bringt — wohl angeregt von des Norwegers Sinding Gruppe »to mennesker« — eine kleine Gruppe „δύο ἄνθρωποι", Mann und Weib, die sich in leidenschaftlicher Umarmung finden, voll von Leben und Glut. Sonst ist eigentlich nur ein Werk zu erwähnen, freilich ein Meisterwerk: „Die Amazone" von Tuaillon (einem Deutschen). Eine Amazone sitzt in gesammelter Ruhe, dem Feinde entgegenspähend, auf ihrem Rosse — das ist alles. Das Meisterhafte dabei ist nun die vollendet feine Belebung des Menschen- wie des Tierkörpers bis ins Kleinste. Hier beruht offenbar alles auf strengstem, sorgfältig verwertetem Studium. So hat Tuaillon ein Pferd geschaffen, das von dem hergebrachten und immer wiederholten Typus des Monumental-Rosses durch seine individuelle Wahrheit sich aufs vorteilhafteste unterscheidet. So hat er das Gefühl zu erwecken verstanden, daß die Frau auf dem Pferde wirklich sitzt. Und in der ganzen Gruppe, die von allem Dramatischen so weit entfernt ist, lebt doch eine konzentrierte Spannung, weil jeder Teil der Idee des Ganzen dienstbar gemacht ist. Daß etwas vom Geiste der Antike in dieser Schöpfung lebe, ist mit Recht gesagt worden; daß sie aber doch in ganz modernem Geiste erfaßt ist, muß hinzugesetzt werden.

Ich kann die Skulptur nicht verlassen, ohne der Erzeugnisse der plastischen Kleinkunst und überhaupt der Kleinkunst der Franzosen besondere Erwähnung zu thun. Es finden sich hier Arbeiten von einer Frische und Originalität der Erfindung und vor allem von einer so durch und durch sorgsamen und kunstvollen Ausarbeitung, daß allerdings neben ihnen unsere seit zwanzig Jahren in dem berühmten großen Aufschwunge begriffene kunstgewerbliche Kleinkunst sich ihrer Schleuderarbeit und ihrer Armut an Schönheit schämen muß. Hieran reiht sich nun die Sammlung der herrlichen Medaillen und Plaketten J. C. Chaplains. Die Feinheit dieser auf kleinstem Raume hergestellten Porträtköpfe, die Einfachheit des Stils, die verständnisvolle Behandlung des Materials ist ebenso bewundernswert, wie die Mannigfaltigkeit der erzielten Wirkungen. Die schwellende Schönheit der Dame Claude, der pikante Reiz Helene Bibescos, die unbeschreibliche Anmut der Kinder Chaplains, die herbe Strenge Sarah Simons — das ist ebenso charakteristisch dargestellt, wie die prägnanten Züge eines Meissonier, Cabanel, Gounod, eines Carnot oder Jules Simon. Dieser kleine Kasten mit den Arbeiten Chaplains bietet eine Fülle erlesener Genüsse.

Darf ich nun zum Schlusse noch meine Ansicht zusammenfassend aussprechen, so muß ich sagen, daß sich mein erster Eindruck nur noch verstärkt und mein Urteil je länger desto bestimmter sich doch zu Gunsten der Deutschen entschieden hat. Es ist ja wahr, die Amerikaner und Franzosen haben zunächst viel Blendendes. Aber bei den Amerikanern bemerkt man bald eine gewisse dreiste Fixigkeit, die die Kunst handwerksmäßig behandelt, man empfindet den Mangel an eigentlichem seelischen Fonds und fühlt eine Weiheloſigkeit, die nicht den Nährboden einer großen Kunst bilden kann. Die Franzosen sind in der Hauptsache Macher. Viel Pikanterie, Eleganz, Grazie, auch ernste Arbeit; aber nur selten Poesie, die bescheiden aus der Darstellung an sich wirkt, und sich nicht aufdringlich-sentimental geltend macht. Wie selten dann herbe Kraft, Größe der Auffassung, Tiefe der Empfindung und nun gar Humor! Da geht doch das Meiste ins Spielerische, da streift selbst das Bessere ans Kokette; wie selten geht der Künstler ganz in seinem Werke auf, und wie oft fühlt man die berechnende Spekulation heraus! Unsere deutsche Kunst hat diesmal nichts besonders Neues, „Sensationelles" gebracht. Aber sie ist mit imponierenden Kräften aufgetreten. Sie hat in weiterem Maße Schönheitssinn, starkes und echtes Empfinden, Ehrlichkeit und vor allem jene Innerlichkeit und Tiefe gezeigt, die nicht

Digitized by Google

an der Außenseite der Dinge haften bleiben. Wir haben sie kräftig vorwärts marschieren sehen, vielleicht ihres Zieles nicht bewußt, aber doch ihm sicher zustrebend. Die Unechten und Ohnmächtigen scheiden um so schneller aus, je strenger und klarer infolge der fortschreitenden Entwickelung die Ansprüche formuliert werden können; und unter den Übrigbleibenden ist eine innere Verwandtschaft unverkennbar, die die erste Vorbedingung zur Bildung eines einheitlichen Stiles ist. Albert Dresdner.

Münchener Brief.

Die Münchener Kunstausstellungen. V.

Eine gewisse Gleichmäßigkeit der Anschauung, die freilich oft bis nah an die Grenze des Konventionellen streift, ist auch das Charakteristikum einer größeren Zahl niederländischer Maler, die seit Jahren die Münchner Ausstellungen beschicken. Sie sind der größeren Zahl nach Spezialisten, zum Teil Leute von einer verblüffenden Geschicklichkeit, aber einer Geschicklichkeit in engen Rahmen. Und gleichen vielfach den Sängern, die ein oder ein paar Bravourstücke „los haben". Man jauchzt ihnen das erstemal zu, freut sich, das nämliche ein zweites mal zu hören, nimmt es mit Vergnügen ein drittes mal hin, sagt beim vierten male: „Hm!" und fragt beim fünften Male: „Ist das das ganze Repertoire?"

Der eine malt seine Schafe mit stets erneuter Hingebung und Liebe, der andere hat den Charakter der weiten Weideflächen und des darüber sich spannenden flimmerig silbergrau-blauen Himmels in einer Weise erfaßt, daß man eine bessere Lösung dieses malerischen Problems kaum für möglich hält, ein Dritter ist in der Darstellung sonnenbeschienener Backstein-Architektur ein wahrer Virtuose, Andere kennen die Dünenlandschaft de profundis, jene sandigen Hügel mit grau-grüner Vegetation und salzdurchschwängerter Luft, die etwas von Email translucide in sich hat, allen, allen merkt man es an, daß sie ihre Eindrücke nicht im Vorüberfahren gesammelt haben, um nachher im verschwiegenen Atelier Bilder so von ungefähr zu malen. Aber fast jeder hat seine Spezialität und wird uns in dieser schließlich zum guten Freunde, so daß man kaum die Fremdenliste alias Katalog aufzuschlagen braucht, um sich zu vergewissern, daß man sich in der Physiognomie nicht getäuscht, den N. N. richtig erkannt hat. Bloß werden bei mancher dieser Physiognomien die Züge zusehends etwas härter, die Haare grauer; die Augen aber scheinen an ganz bestimmte Farbenkombinationen allmählich so gewöhnt worden zu sein, daß man den Eindruck bekommt, als wäre da eine Art von Farbeneinmaleins zur Grundlage des künstlerischen Glaubensbekenntnisses gemacht worden. Aber, wie gesagt, sie können es famos, das Einmaleins.

Uebrigens muß, um von vornherein jeden Irrtum fern zu halten, gesagt werden, daß wenn hier von niederländischen Künstlern die Rede ist, insbesondere die Holländer und unter diesen wieder hauptsächlich die konservative Malergemeinde gemeint ist, die im Haag ihr Heim hat und mit den herrlichen Kunstschätzen, die daselbst aus älterer Zeit aufgestapelt sind, in einer gewissen lokalen Verwandtschaft steht, Blutsverwandtschaft in erster Linie, Geistesverwandtschaft auch, aber nur bis zu einem gewissen Grade. — Die Belgier sind Leute für sich, ganz andere Erscheinungen.

Obenan steht als Senior Josef Israels, der viel genannte, zweifelsohne unter den modernen Holländern einer von den wenigen, die ihre eigenen Wege selbst gesucht und gefunden haben. Das eine der beiden Bilder, die er eingeschickt hat, ist Selbstportrait; es zeigt einen alten graubärtigen und grauhaarigen Herrn mit verschrumpfter Gesichtshaut und einem Ausdruck, von dem man zum mindesten sagen muß, er sei sympatisch. Man kann ja, aus der übrigen Malweise Israels schließend, gewiß, ohne sehr fehl zu gehen, das Fazit ziehen, der Künstler „schmeichle" nicht beim Portraitmalen. Nein, das ist ein Stück überzeugungsvoller Arbeit, ein Stück, das man unbedingt lieb gewinnen muß, der Darstellung halber ebenso wie wegen der schlichten Art und Weise, mit der es gemacht ist. Wenn dies Portrait später einmal irgendwo hingehängt wird, wo es in der besten Gesellschaft alter holländischen Meister sich befindet, so ist es am rechten Platze als eines, das immer was zu sagen hat. Das zweite Bild von Israels zeigt „Ankerträger", Männer, die das schwere Haken-Eisen auf den Schultern durch die Wellen daherschleppen. Es fällt gegenüber manch anderem des gleichen Meisters förmlich auf durch den helleren Ton, den er dabei angeschlagen hat, ja, es ist farbig zu nennen, dieweil sonst gar oft eine gewisse dämmerige, düstere Stimmung bei Israels Bildern den Grundton bildete. Das Werk ist der letzten Schaffenszeit des greisen Malers entsprungen, ein Beweis merkwürdiger Frische, die man freilich heute gar oft mehr bei den Alten, als bei den Jungen suchen muß.

Von den anderen holländischen Figurenmalern läßt sich nicht viel sagen. Bischop ist da, der immer gleich freundliche, so eine Art von malender Marlitt, die ja auch große Auflagen erlebt hat, immer „freundliche" Stoffe behandelte, immer was rührend einfaches, anspruchsloses fürs „deutsche Gemüt" übrig hatte. Wenn Bischop die Marlittschen Romane illustriert hätte, so wär's ihm gewiß von Herzen gegangen. Derweil haben es, glaub ich, andere gethan, die so viel können wie der immer gleich liebe, gute, ehrliche Maler der „Stillen Andacht". Und Blommers! Reales Können, solide Malerei — er hat alle guten Seiten beim Malen, die seine Landsleute in der Wohnungseinrichtung, im Essen, im Trinken haben; er ist nicht nervös und regt sicher Niemanden auf, macht auch keine unberechenbaren Sachen. Dann ist noch Hendrik Havermann da, der auch nicht von den guten malerischen Qualitäten seiner Landleute abweicht. Bei den Tier- und Landschaftsstücken entwickeln die beiden Maris ihr virtuoses Können wieder im vollsten Maße. Lust zu malen, das haben sie los, wie nicht leicht Andere: da könnten Manche, die einen farbigen Knödel auf der Leinwand der Welt als „Gewölk" vorsetzen, was davon profitieren! Einfachheit der Erscheinung, dabei allerreichstes Verausgaben all der Herrlichkeiten, die auf der Wirkung von Licht und Luft beruhen, das ist etwa, was zumal den einen der beiden, Willem, zu einer Größe macht. Ter Meulen läßt wieder einen Schafhirten samt Herde defilieren, gleich gut wie immer, er hat sie im Griff, die paar einfachen und dennoch unter Anwendung vielfacher Überarbeitung erst hervorgebrachten Kontraste. De Zvarts Bild, auf dem ein Mann im blauen Ueberhemd ein Kind herzt, welcher Szene eine Kuh beiwohnt, verblüfft in der Umgebung der übrigen Künstler des Haags durch seine frische, leuchtende Farbe. Und nun die Landschafter alle — soll ich sie aufzählen, die Apol, Bastert, van Bosse, de Bock, Breitner, Backhuyzen, — nein, es dauerte zu lange, bis ich vom B zum Z käme. Sie erfreuen uns alle, alle — und werden ohne Zweifel im nächsten Jahr die Resultate des nämlichen Studienplatzes vorzuführen haben. „Solide Leut'!"

Digitized by Google

Wie sehr sich das von Holland politisch abgetrennte, Belgien auch in künstlerischer Beziehung emanzipiert hat ist hinlänglich bekannt. Belgiens ganze Entwickelung ist in vollständig andere Bahnen gekommen; es hat mit dem ehemaligen Mutterlande Aehnlichkeit nur in dem, was der Vergangenheit angehört. Antwerpen war bekanntermaßen die Schule, der Ende der vierziger Jahre eine Masse junger deutscher Künstler zuströmten, weil man da malen lernen konnte. Ist auch von den heutigen belgischen Künstlern der eine und andere im Fahrwasser einer gewissen konservativen Anschauung von damals stehen geblieben, so ist doch nicht abzustreiten, daß die Mehrzahl der neueren durchaus andere Wege gegangen ist, daß sie nicht beim guten Rezept stehen geblieben sind.

Zahlreich ist die Beteiligung der Belgier nicht. Fernand Khnopff und D. F. Leempools, beide in Brüssel sind charakteristische Vertreter der dem Realismus gerade entgegengesetzten Richtung, der malerischen Mystik, in Afr. Baertson, in Franz Courtens, Ferd. Willaert, in Leon Frédéric, Henry Luyten dagegen begegnet man starkblütigen, temperamentvollen Schöpfern künstlerisch verarbeiteter Natureindrücke; volle gesundheitstrotzende Äußerungsweise ist ihnen eigen, sie malen der Farbe, der Erscheinung halber. Anders ist's mit den beiden zuerst genannten.

Die Wahl der Themata ihrer Bilder gibt gewiß manchem willkommenen Anlaß zu sagen: Gott sei Dank, da ist wieder einmal etwas, wo man sich auch allerlei Vorstellungen dabei machen kann, andere wieder werden mit ein paar wohlfeilen Witzworten sich über die eigene Leerheit hinweghelfen. Beide Künstler geben, soweit der Beschauer sich hierzu qualifiziert, allerlei Nüsse zu knacken durch die Art der Äußerung ihrer Phantasie. Sie bewegen sich nur in Vorstellungskreisen, die sie vielleicht öfters für verständlich halten. Auf alle Fälle sind beide, Leempools sowohl wie Khnopff in hohem Grade Meister über die formale Darstellung. Beide zeichnen eminent und was Khnopff als Koloristen betrifft, so weiß er stets die Wirkung der Farbe so zusammen zu halten, daß man, die Erscheinung seiner Bilder nur von dieser Seite betrachtend, immer das Gefühl hat, man befinde sich gegenüber einer farbigen Geschmacksäußerung allergewähltester Art. Was die inhaltliche Seite seiner Bilder betrifft, so mag da jeder zuschauen, wie er selbst damit fertig wird. Ich fühle weder die Verpflichtung, Bilder zu beschreiben, noch das beschriebene, nach dem sich doch kein Mensch eine richtige Vorstellung bildet, zum Grunde einer Untersuchung zu zu machen. Das geschieht von anderen, zweifelsohne. Phantasie ist etwas Persönliches; wenn einer da sein Rößlein tummelt, wie's eben ihm paßt, so ist nicht gesagt, daß man die Aufgabe habe, ihm alle Zickzackwege nachzureiten, um zu sehen, wie viele Sprünge, Sätze zu machen, wie viele Hindernisse zu nehmen seien, bis man endlich zu dem Endpunkt kommt, den der Erfinder eines malerisch-gedanklichen Zickzackweges aus freien Stücken sich selbst geschaffen hat. Das muß man den Interpreten überlassen, bitten sie doch den Herrgott auch ums tägliche Brot.

Offenbar ist für Khnopff das Weib die gleiche rätselhafte, unberechenbare, hirnverwirrende, fast im nämlichen Moment engels- und teufelsähnliche Macht, die stets über das männliche Wesen, wo es mit dieser Macht in Berührung kommt, den Sieg davon trägt, die gleiche Macht, die Félicien Rops unzählige Male freilich in weit tollerer Darstellung gefeiert hat, die gleiche Macht, die in Manette Salomon, die in der biblischen Salome, die in tausend und abertausend gemalten und geschriebenen Werken das Leitmotiv abgab, ohne daß es gelungen ist einfach und zutreffend zu sagen: So ist das Weib! — Von einer Reinheit und Keuschheit der Empfindung übrigens, wie man ihr allenfalls bei Burne Jones und in den Handzeichnungen alter Meister begegnet, sind ein paar Bleistiftzeichnungen Khnopffs, weibliche Köpfe. Unzweifelhaft gehören seine Arbeiten zu den auserlesensten Erscheinungen der ganzen Ausstellung. Sehen, Empfinden und Schaffen deckt sich bei ihm in gleich vollkommener Weise. Sein Auftreten hat etwas Bescheidenes, seine Bilder fallen nicht von weitem in die Augen, dafür ist denn aber auch der Eindruck kein oberflächlicher, wie bei manchen der Ausstellungs-Klatschrosen, deren wenig bedeutsamer Kern schnell, fürcherlich schnell, entdeckt wird, ist nur einmal der erste, gefangennehmende Eindruck vorüber.

Der andere Belgier, dessen Namen genannt wurde, ist Leempools. Inmitten dunkler Wolken ein beleuchtetes Christus-, wir sagen vielleicht richtiger „Messias"-Gesicht von altertümlichem Typus; tief darunter am Horizont ein aufsteigend regenbogenfarbig Licht, deß mittlerer Teil sich zu heben scheint, tausend und abertausend emporgehobene Hände, Hände mit Messern, mit Szeptern, Kruzifixen, Krummstäben, Beilen, Hände, deren tiefe Schrunden die harte Arbeit bekunden, andere wieder, die durch ihre Gepflegtheit das Wohlleben verraten, bleiche nervöse Hände von aufschwellend blauen Adern durchzogen, und rote, dicke, — kurzum, alle nur erdenklichen Handphysiognomien, und alle ausgestreckt nach der erlösenden Erscheinung, die vorerst noch unerreichbar hoch ob der Finsternis daher schwebt. Ist's eine Geschichte aller Zeiten und des ganzen Menschengeschlechts auf einmal? Fast will es so scheinen, der Titel lautet: Das Schicksal und die Menschheit; Leempools trägt offenbar die nämlichen Gefühle in der Brust, wie die mittelalterlichen Maler, welche der Vorstellung huldigten, es gebe nur eine himmlische Gerechtigkeit, die Ausnahmen nicht kennt, daher sie denn auf ihren Darstellungen des jüngsten Gerichts neben gewöhnlichen Sündern auch erbarmungslos vom Eingange zur ewigen Glückseligkeit Weggewiesene zeigen. Leempools hat übrigens auch bezüglich der Vortragsweise etwas von den mittelalterlichen Meistern an sich: die minutiöse Ausführung der Einzelheiten, weiter das Fehlen luftperspektivischer Wirkung, was bei der Häufung der Formen nicht gerade zur räumlichen Vertiefung beiträgt. — Ein schmerzlich verzogener weiblicher Kopf, von durchsichtigem schwarzem Schleier bedeckt, charakterisch gezeichnet wie des gleichen Malers Doppelporträt: „Freunde", trägt den Titel „Amen". Dunkel ist der Rede Sinn, die Eigenart der Erscheinung aber hat, vom malerischen Standpunkte betrachtet, ihre unzweifelhaft guten Seiten.

Spanien ist gar nicht, Italien nur durch weniges vertreten, worunter ganz besonders die höchst flott und breit behandelten Porträtstudien von Rietti hervorzuheben sind. Vincenzo Cabiancas „Klosterverwalterin" ist im Sinne der Farbfleckenwirkung ein durchaus feines Bild, Bazzaros „Blinder Mönch" in seiner Art eine ebenso tüchtige Leistung wie Golas „Brianza", aber gar sehr angestrengt haben sich Italiens Künstler diesmal bei der Beschickung Münchens nicht. Macht's die Ausstellung in Venedig, oder vielleicht ein leiser Hinweis darauf, man möge bei „Münchener Ausstellung" nicht bloß an den

Digitized by Google

Kunstmarkt denken? Daß gerade die Italiener sich auf diesem stark eingebürgert haben, gerade so wie die Tessiner, Furlaner und Venezianer Arbeiter alljährlich in breiten Scharen über die Alpen zu uns herüber kommen, ist sicher. Billig sind sie auch, ich meine dem Preise nach. Und ihr Gehalt: Italienische Konversation. Aber, es sind schon auch einzelne famose Kerls dabei. Ein seltsam Bild: Weite Schneeflächen, begrenzt durch ferne Höhenzüge und bestanden mit kümmerlichen, knorrigen Bäumchen, in deren Geäst sich stark drapierte Figuren gefangen haben wie Fliegen in einem Spinnennetz — der Titel besagt, es seien „Gestalten der Kindsmörderinnen" — zeigt den Namen G. Segantini. Ich traute meinen Augen kaum; Segantini, der gewaltige Realist, dessen kaleidoskopartige Farbenanordnung auf der Leinwand so eigenartig frappierend wirkt, Segantini — Geister? Kindsmörderinnen? Nochmals las ich den Namen und zum drittenmale, er ist's doch. Kurios! Ich muß gestehen, der Realist Segantini sagt mir entschieden besser zu.

Faßt man künstlerische Arbeiten ihrer Herkunft nach zusammen, so wäre hier freilich noch einer zu nennen, hinter dessen Name der Wohnort: Florenz steht. Er ist aber weder selbst ein Italiener, noch hat er mit der italienischen Kunst von heute, er hat überhaupt nicht mit Einflüssen anderer Art zu thun, vielmehr ist er aus jener Kraft entsprungen, die einen Zeus von Otricoli, den Moses am Grabmale Julius' II. entstehen ließ. Es ist Arnold Böcklin. Seine Werke zieren ebenso die Ausstellung des Glaspalastes, wie jene der Sezession. Er selbst gehört weder dahin noch dorthin. Solche Geister wissen nichts von Gruppenzugehörigkeit, sie haben ihre Welt für sich, es sind die Einsamen, die Widerspänstigen. Böcklin ist den größten Teil seines Weges als Einsamer, als Angefeindeter gegangen. Wenn ihm heute auch viele ihr Hosiannah zurufen, so ist es doch immer noch sehr die Frage, ob sie auch wirklich wissen, was dieser gewaltige Geist zu bedeuten hat. Seine Bilder sind jetzt, wie ein trockener Geschäftsmann sagte, die beste Kapitalsanlage, besser als jedes Bankpapier. Das ist auch eine Art der Begeisterung ein Stück „Kultur", von dem freilich der Schöpfer so vieler großer Dinge am wenigsten zu genießen bekommt. Wer wird dereinst den Großen als „den Seinigen" in Anspruch nehmen? Die Schweiz? Nichts wendet das Recht nach dieser Seite. Deutschland? Nein, ihn können nur die Götter für sich beanspruchen, eine geistige Heimatsstätte hienieden ist ihm nicht zuzuweisen, wenn ihn auch die physische Beschaffenheit, die gesunde derbe Schweizernatur manchen Stoß aushalten ließ, unter dem weniger kraftvolle Konstitutionen zusammengebrochen wären. Wie gering gerade manche Künstler die Bedeutung Böcklins anzuschlagen belieben, geht aus dem Umstande hervor, daß gar manche von ihnen glauben, das Geheimnis seiner Art in der Anwendung bestimmter Farbenkombinationen entdeckt zu haben. O ihr Armen, das Fleisch ist willig, aber der Geist ist schwach. Wo das Zeug zum Titanenhaften nicht den Grundstock des ganzen Wesens ausmacht, da reichen die par geschickten Paletten-Mätzchen nicht aus zum Beweise einer großen geistigen Beanlagung. Wenn eigenartige Erscheinungen in der Kunst Schule machen, dann fällt es immer zum üblen aus, weil alles bloß auf Äußerlichkeiten hinausläuft, die treibende Originalkraft aber nicht übertragbar ist. Böcklins ausgestellte Bilder zu besprechen, ist auf engem Raume nicht möglich, weil jedes die Lösung eines anderen Problems bedeutet und ihre Aehnlichkeit nur in der Größe und Bedeutung besteht, welche den Werken solcher Künstler-Erscheinungen, wie Böcklin eine ist, immer einen bestimmten Stempel verleihen. — —

Wenig zahlreich sind die Skandinavern vertreten, die sich sonst in stattlicher Reihe einzufinden pflegten. Wo ist Ankarkrona? wo Anders Zorn, wo Aucher, wo Björk, wo sind Viggo Johannsen, Kolsto, Larsson, Munthe Niß, Eilif Petersen, Skredsvig, Werenskiold und so viele andere?

• Kunstliteratur.

Richard Wagner im Dienste französischer Maler. Eine kritische Studie von Karl Ludwig Thieme. (Leipzig Constantin Wilds Verlag.

Wer von deutschen Kunstfreunden z. B. das große französische Wagnerwerk des Grafen de Chambrun gesehen hat, der wird sich fragen: wie konnte ein so echter und feinsinniger Kunstfreund die Bilder von Jaques Wagrez vervielfältigen lassen? Wirken diese doch auf uns Deutsche wie unerträglich schwächliche und süßliche, wie geradezu alberne Karikaturen. Es muß da ein verschiedenes nationales Empfinden mitsprechen, denn wenn auch ein Musikverständiger noch kein Verstehender der bildenden Künste sein muß: Bilder wie die von Wagrez, der noch zuckerner ist als unser lieber Thumann, würden bei uns von ernsteren Leuten doch nur ausgelacht werden. Thieme wendet sich mit dem vorliegenden Schriftchen freilich größeren Namen zu, er bespricht vor allem eingehend und mit echtem Zorn den Parsifal zwischen den Blumenmädchen, mit dem Rochegrosse die Welt beschenkt hat, ein Bild in der That von einer bodenlosen inneren Unwahrhaftigkeit und Ungesundheit, trotz all seiner „malerischen Qualitäten." Unser Kritiker, ein genauer Kenner der französischen Verhältnisse beweist durch die Wärme und Hochachtung, womit er von einigen Führern der Wagnerbewegung drüben spricht, daß er wahrhaftig nichts weniger als eingenommen gegen die Franzosen ist. Um so mehr verdient das, was er auch von Ungünstigem über diese Bewegung sagt, die Beachtung ihrer allzu rückhaltlosen Bewunderer in Deutschland.

— s.

Sprechsaal.

Nochmals in Sachen: Lesser Ury.

Auf die Entgegnung Anton von Werners betreffs Lesser Ury (vgl. das vorletzte Heft des Kunstwarts) habe ich nur zu erwidern, daß ich nach nochmaliger Erkundigung bei Ury selbst meine Worte aufrecht erhalten muß. Es scheint ein, bei diesem langen Zeitraum nicht verwunderlicher Gedächtnisfehler Werners vorzuliegen. Es handelte sich nicht um die Prüfung Urys für die Akademie, sondern für ein Meisteratelier, die ihm Werner damals im Sekretariat bewilligte. Alle näheren Umstände, die die Leser des Kunstwarts wohl nicht interressieren werden, die aber vielleicht Herrn Werner die Ereignisse eher ins Gedächtnis rufen, stehen eventuell nach meinen Notizen gern zur Verfügung.

Oskar Bie.

Digitized by Google

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

die bei der Kunstwart-Leitung eingelaufen sind.

Von den bei uns bis zum Schluß des Heftes eingelaufenen neuen Erscheinungen verzeichnen wir hier vorerst die Titel der nachstehenden, und bleibt eine Besprechung, soweit eine solche für die Leser des Kunstwart ersprießlich scheint, vorbehalten.

Allmers, Hermann, Gedenkblätter zur siebenzigsten Geburtstagsfeier des Bremer Bildhauers Diedrich Kropp. Mit 12 Tafeln in Lichtdruck u. d. Porträt des Künstlers nach Aufnahmen von Hans Müller u. A. Bremen, Ed. Hampe. 8°. Mk. 3. —

Armand's Ausgewählte Romane. Weimar, Verl. d. Schriftenvertriebsanstalt. II. Bd. Liefg. 11 u. 12. kl. 8°. 4 Bg. per Lfg. à 40 Pfg.

Aufleger, Otto, Architekt, **Plafonds- und Wanddekorationen vom XV. bis XVIII. Jahrhundert.** Photographisch aufgenommen. I. Abteilung. 25 Lichtdrucktafeln in Hochfolio = 33 : 48½ Ctm. Papiergrösse. München, L. Werner. M. 25.—.

—„— **Louis XVI. und Empire.** Innendekoration und Einrichtungsgegenstände in der königl. Residenz zu München aus der Spätzeit des XVIII. Jahrhunderts. Photographisch aufgenommen. 20 Lichtdrucktafeln in Hochfolio = 33 : 48½ Ctm. Pap.-Grösse. München, L. Werner. M. 20.—.

Berger, Ernst, Kunstmaler, **Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Maltechnik.** Zweite Folge (Erläuterungen z. d. Versuchen zur Rekonstruktion der Maltechnik des Alterthums. Fortsetzung und Schluss). München, Georg, D. W. Callwey. Kl. 4°. III u. 74 SS. nebst einer farbigen Tafel: „Technik der pompej. Wandmalerei nach Vitruv." M. 1.50.

Blanck, Carl, Gedichte. Zürich u. Leipzig. Verl. von Sterns literar. Bulletin der Schweiz. kl. 8°. V. u. 368 S. S. (Mk. ?)

Brieger Adolf, Ausgewählte Gedichte. Großenhain u. Leipzig, Neunert & Ronge. kl. 8°. VIII u. 197, SS. Mk. 2.— gebd. Mk. 3.—

Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Iahres-Ausg. 1895. Mit 11 Foliotafeln in Kupferdruck und Phototypie und 9 Abbildungen im Texte, ausgewählt durch die Juroren Professor G. Hauberisser, Prof. H. Freiherr von Schmidt, Prof. S. Eberle, Lud. Gamp, Al. Delug, M. Feuerstein, Univ.-Prof. Dr. Bach u. Pfarrer Detzel (Stellvertreter Domkap. Kirchberger). Nebst erläuterndem Texte von Lyc. Prof. Dr. Schlecht in Dillingen. Eigenth. der Gesellschaft f. christl. Kunst. Druck u. Verlag von J. B. Obernetter. phot. Kunstanstalt. München. 1895. M. 15.

Falke, Jakob, von, Aus alter und neuer Zeit. Neue Studien zu Kultur und Kunst. Berlin, Allgem. Verein für deutsche Literatur. kl. 8°. V u. 339 SS., Mk. 5.—

Formenschatz, Der. Eine Quelle der Belehrung und Anregung, für Künstler und Gewerbetreibende, wie für alle Freunde stylvoller Schönheit, aus den Werken der besten Meister aller Zeiten und Völker. Herausgeg. von Georg Hirth. 1895. Heft VIII u. IX. München u. Leipzig, G. Hirths Verlag. 4°. (Jährl. 12 Hefte. Mk. 15.—)

Förster-Nietzsche, Elisab., **Das Leben Friedrich Nietzsches.** Leipzig, C. G. Naumann. I. Band. 8° VIII u. 369 SS., M. 9.—

Freuler, Bernhard, Pfarrer, Ein Gang durch dunkle Kammern. Correferat zum „Altglarnischen Heidentum" im histor. Verein Glarus. Glarus, B. Vogel. kl. 8°. 162 SS., Mk. 2.50.

Hardung, Victor, Im Reigen. Neue Lieder. Glarus, B. Vogel. 16°. 80 SS., Mk. 1.50, geb. Mk. 2.50.

Henriques, Agnes, **Vorlagen für Porzellan-Malerei in Delfter Manier.** II. Serie Heft 1. (Tafel 1—4) Berlin, W. Schultz-Engelhart Kl. Folio Mk. 5.—

Kling, H., Professor, Populäre Kompositions-Lehre. Zum Schulgebrauch, wie zum Selbststudium angehender Komposition. (Bildet den 16. Bd. von L. Oertels Musik-Bibliothek. gr. 8°. IV u. 480 SS., M. 5.— gebd. M. 6.—

Knortz, Karl, Schulsuperintendent zu Evansville in Indiana, Der Fröbelsche Kindergarten und seine Bedeutung für die Erhaltung des Deutschtums im Auslande. Glarus, B. Vogel. 12°. 47 SS. —.50 Pf.

Martens, W., Dr. Prof., Weltgeschichte. Ein Handbuch für das deutsche Volk. Liefg. 1. Hannover, Manz & Lange. 8°. Erscheint ungefähr 42 Bogen stark in 16 Lieferungen à 50 Pf.

Münchener Kalender f. d. Jahr 1896. (Altdeutsche, reich illustrierte künstlerische Ausstattung.) München, Nationale Verlagsanstalt, Akt.-Ges. Mk. 1.—

F. von Reber & Ad. Bayersdorfer, **Klassischer Bilderschatz.** Münch., Verlaganst. f. Kunst u. Wissenschaft vorm. Friedr. Bruckmann. VIII. Jahrg. 1. Heft. 4°. (Jährl. 24 Hefte, je 6 Blatt enthaltend M. 12.)

Roth, Chr., kgl. Professor u. Bildhauer zu München, **Skizzen und Studien für den Aktsaal.** 30 Taf. in Lichtdruck. 1. Lfg. Stuttgart. P. Neff Verlag. Folio. Vollständig in 10 Lieferungen à Mk. 2.—

Schultz, Dr. Alwin, Prof. a. d. k. u. k. deutschen Universität Prag, Allgemeine Geschichte der bildenden Künste. Berlin, 1895. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung Sep. Co. 5. Liefg. gr. 8°. 3 Bog. Text mit 59 Abbildung u. 12 Taf. u. Kunstbeilagen. (Das Werk erscheint in etwa 30 Lieferungen à 2 Mk.)

Weise, O., Dr., Prof., Unsere Muttersprache, ihr Werden und ihr Wesen. Leipzig, B. G. Teubner. kl. 8°. IX und 253 SS. Gebdn. Mk. 2.40.

Weitbrecht, Carl, Prof. d. Aesthetik u. deutschen Litteratur a. d. technischen Hochschule Stuttgart, Diesseits von Weimar. Auch ein Buch über Goethe. Stuttgart, Fr. Frommes Verlag (E. Hauff). 8°. V. u. 313 S. S. Mk. 3. 60 geb. Mk. 4. 50.

Wereschagin, W. W., Lebenserinnerungen. Meine Jugendjahre. Autoris. Uebersetzung. Herausgegeben u. m. e. Einleitung versehen von Eugen Zabel. Berlin, Siegfr. Cronbach. kl. 8° und VI und 296. SS. Mk. 3.—

Wolf William, Musik-Aesthetik in kurzer und gemeinfaßlicher Darstellung. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Band I. Zweite Auflage. Stuttgart, Karl Grüninger. 8°. 164 SS. Mk. 2.40, eleg. gebdn. Mk. 3.—

Inhalt: **Die Geschichte der Bildnismalerei.** — **Rundschau.** Dichtung: Konrad Ferdinand Meyer. Wilhelm Hertz. Schöne Literatur. Ueber literarische Wandlungen in Deutschland. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen. — Musik: Wichtigere Musikaufführungen. — Bildende Künste: Andreas Achenbach. Briefe über bildende Kunst. Kunstliteratur. — Sprechsaal. — Beachtenswerte neue Erscheinungen.

Den verehrl. Redaktionen zu geneigter Beachtung.

Nachdruck der Originalbeiträge unsres Blattes gestatten wir nicht nur gern, sondern wir bitten sogar im Interesse der Sache darum, müssen jedoch deutliche Quellen-Angabe zur Bedingung machen. **Redaktion und Verlag des Kunstwart.**

Digitized by Google

Gegr. 1864. **ADRESSEN-SERBE-LEIPZIG** Katalog über 6.000.000 Adressen für 50 Pf. = 35 Kr. ö. W. in Postmark. Internationale Adressen-Verlags-Anstalt (C. HERM. SERBE) Leipzig. Gegr. 1864.

Die „direkte Offerte" ist die wirksamste und billigste Art der Reclame!

Fix und fertige Adressen jeder nur erwünschten Art und aus allen Städten, Provinzen und Ländern der Welt auf Abreissbogen elegant geschrieben und mit der richtigen Titu atur versehen, braucht jeder Erfinder zum direkten Angebot seiner Erfindung an die vermuthlichen Interessenten — jeder Fabrikant zur direkten Bekanntmachung neuer Produkte bei theilweiser Ersparung der grossen Kosten und Spesen für Reisende und Vertreter — jeder kleine und grosse Geschäftsmann, welcher Absatz von Waren in seiner Provinz oder in fernen Ländern direkt an die Consumenten erlangen will — jeder Verlagsbuchhändler behufs direkter Versendung seiner Prospecte an die muthmasslichen Interessenten seiner Verlagswerke, zur kraftvollen Unterstützung der Bemühungen des Wiederverkäufers — jeder Zahnarzt, jeder Händler, jeder Grossist und Agent, jeder Geschäftsreisende (als Kundenregister), jede junge Firma, die sich empfehlen will — jedes alte Haus, um neue Absatzgebiete zu erwerben.

Unsere im Jahre 1864 gegründete Anstalt stellt es sich zur Aufgabe, Adressen jeder Art, übersichtlich geordnet, für alle Zwecke zusammenzustellen und zu liefern und ist jetzt im Stande, mehr als 6 Millionen Klebe-Adressen, welche fortwährend unter Controlle stehen, sofort nach Bestellung liefern zu können und zwar zu einem noch nicht einmal die Kosten ihrer Abschreibung erreichenden Preise. Unser Adressenkatolog specificiert alle vorräthigen Adressen und steht Jedermann gegen vorherige Einsendung von 50 Pfg. = 35 Kr. ö. W. = 65 cts. in Briefmarken zur Verfügung. Man findet alle weiteren Fragen über das Wesen unserer Adressen darin beantwortet; das interessante Buch bildet eine Statistik über alle nur denkbaren Geschäftszweige und giebt Aufschluss über die Anzahl aller bestehenden Geschäfte, Behörden und Privatleute des Lehr-, Wehr-, Nähr-, Zehr-, Verkehr- etc. Standes nach Branchen geordnet und sollte sich in jedem Comptoir, bei jedem Beamten und in der Bibliothek eines jeden Privatmannes vorfinden.

Nochmals: *Unsere Adressen sind nicht gedruckt, sondern auf Streifchen (Grösse 10:2,5 cm) sauber geschrieben, gummirt u. perforirt — also fix u. fertig zum Versandt — u. eignen sich sowohl zum Aufkleben auf Couverts als auch auf Streifbänder. Wir garantiren für die Richtigkeit jeder einzelnen Adresse in weitgehendster Weise. Lieferbar innerhalb 24 Stunden: bis 2 Mill.*

C. Herm. Serbe — Internationale Adressen-Verlags-Anstalt — **Leipzig.**

DER AKT

100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen.
Gestellt und herausgegeben v. **Prof. Max Koch**, Historienm. Archit. u. Bildh. **Otto Rieth.**
10 Hefte à 10 Taf. 24×32 cm à M. 5.— pro Heft. 100 Taf. in eleg. verschliessbarer Mappe M. 50.
Berlin S. 53. **Internationaler Kunstverlag**
100) **M. Bauer & Co.**

Braut-Seidenstoffe

weisse, sowie schwarze und farbige jeder Art zu wirkl. Fabrikpreisen unter Garantie für Aechtheit und Solidität von 55 Pf. bis M. 15 p. M. porto- und zollfrei ins Haus. Beste und direkteste Bezugsquelle für Private. Tausende v. Anerkennungsschreiben. Muster fco. Doppelt. Briefporto nach d. Schweiz.

Adolf Grieder & Cie., Seidenstoff-Fabrik-Union, **Zürich**

Königl. Spanische Hoflieferanten. 112

Neu für Pianinos D.R.Patent Muster-Schutz.
Lindner's Repetier-Mechanik
prämiert
Franz Lindner,
DRESDEN, Güterbahnhofstrasse 11.
Auf bestenSystemen aufgebaut, von hervorragenden **Künstlern anerkannt**
Gegründet 1877. Prospekte kostenlos.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (40
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Neue Brandmalerei-Vorlagen
sehr praktisch, weil vielfach verwendbar, schön und flott gezeichnet, und einzig in ihrer Art empfiehlt
G. A. Noll in Halle a/S.
Spezialgeschäft für **Malerei** Holzbrand u. Kerbschnitz-Arbeiten etc. Reichillustr. Preisliste gratis und franco. (102

Kunstgegenstände, Nachlässe,
Gemälde etc. nehme zum Verkauf auf meinen **Kunstauktionen** entgegen. Auf Wunsch Vorschuss.
E. Cunow, Auktionator und Tax.; Kunst-Auktionshaus
Berlin, Münzstrasse 8. (106

Das Atelier
Organ für Kunst und Kunstgewerbe
Erscheint Anfangs und Mitte jeden Monats.
Verlag: Hans Rosenhagen. Redaction: Wilhelm & Brasch.
Geschäftsstelle **BERLIN SW.,** *Schützenstr. 63.*

Das „Atelier" *bringt aus der Feder namhafter Fachschriftsteller und Kritiker sachgemässe, anregende Berichte über alle Bewegungen im Bereiche der modernen Kunst, des Kunstgewerbes und der Architektur, ferner erschöpfende Mittheilungen über sämmtliche Begebenheiten innerhalb dieses Gebietes. Durch die Reichhaltigkeit seiner Originalartikel und durch die Fülle der allgemein interessanten, übersichtlich zusammengestellten Kunstnachrichten hat sich das* „Atelier" *einen grossen Leserkreis erworben.*

Abonnements *können mit jedem Heft begonnen werden. 6 Hefte (3 Monate) Mk. 2.—.*

Inserate *finden wirksamste Verbreitung; Preis der 3 gespalt. Petitzeile* **40** *Pfennige.* 114

Antiquar. Katalog Nro. 229:
Bildende Kunst. Kunstgewerbe. Architektur.
Aeltere u. neuere illustrierte Werke.
968 Nros.
Geiger & Jedele
Antiquariat u. Buchhandlung
113) **STUTTGART,** Büchsenstr. 25.

Polirter Granit
KESSEL & RÖHL
BERLIN SO.,
53 Elisabeth-Ufer 53.
(108

Digitized by Google

SECESSION 1895

Prinzregentenstrasse MÜNCHEN Prinzregentenstrasse.

GROSSE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG

Juni bis Ende Oktober.

Eintrittspreise: Tageskarte für einmaligen Besuch M. 1.—, Saisonkarte M. 6.—. Abonnementshefte
a) mit 20 Koupons, giltig für beide Ausstellungen M. 15.—,
b) „ 10 „ „ „ „ „ „ 8.—.

Tageskarten werden auch im Kiosk am Maximiliansplatz abgegeben.

87

Ständige Kunstausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft

im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.

Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.

Eintritt 50 Pfg. (101

Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Sekretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft. **Der Vorstand.**

Die

Prinzipien des Erfolgs

in der Literatur.

Von **George Henry Lewes.**

Deutsch von **Georg Kuhr.**

Mk. 3.—, geb. Mk. 3. 75.

Das Buch des berühmten englischen Autors ist für jeden von großem Interesse, der zur Literatur in irgend welcher Beziehung steht, vor allem für Lehrer, Schriftsteller, Redakteure, Gelehrte, Bücherfreunde, Buchhändler ꝛc. und alle Gebildete.

„Für die Zusendung des Buchs: „Die Prinzipien des Erfolgs in der Literatur" bin ich ihnen aufrichtig dankbar. Es ist ein wirklich fesselnd und geistvoll geschriebenes Buch — ohne Phrase!"

Konrad Ettel, Wien.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen; gegen Einsendung des Betrags auch vom Verleger

Gustav Moldenhauer

in Elbing und Leipzig.

(90

1794

GEGRÜNDET

R I S

Schutz Marke

RUD. IBACH SOHN

HOF-PIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL

PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH
Neumarkt 1 a.

Soeben gelangte zur Ausgabe

Adressbuch

von

bildenden Künstlern

der Gegenwart

herausgeg. von **Adolf Bothe**

Redaktionssekretär der „Kunst für Alle".

Jahrg. 1896 — Preis geb. 25 M.

Enthaltend über 10000 Adressen deutscher und ausländischer bildender Künstler als Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher und Radierer, Zeichner etc. etc.

Unentbehrlich für jeden, der zu den bildenden Künsten in irgend einer geschäftlichen Beziehung steht, wie auch wertvoll für jeden Geschäftsmann, der durch direkte Offerte auf Erweiterung seines Kundenkreises bedacht ist

Zu beziehen durch

Georg D. W. Callwey

Kunstwart-Verlag, München.

(96

Akademische

Kunstausstellung

Dresden, Brühl'sche Terrasse

1. September bis 31. Oktober.

Geöffnet von 9—5, Sonntags von 11—5 Uhr.

(99

Billige und gute Schulgeigen

¾ o. ¼ m. Bogen *M* 7, 7½, 8, 9, 11, 14, 15.

Ausgezeichnete Schulgeigen in Etuis

m. Bogen Nr. I *M* 20, Nr. II *M* 25, Nr. III *M* 30, Nr. IV *M* 40. Garantirte Qualität b. Voranzahlung o. Nachnahme.

V. F. Červený & Söhne, k. u. k. Hof-Instr.-Fabrik in **Königgrätz** in Böhmen.

Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,

BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.

Preislisten etc. kostenfrei.

(Etabliert 1869.)

Geschenk-Bücher etc.

zu Spottpreisen!

Verlangen Sie Verzeichnisse gratis von **Gustav Moldenhauer, Elbing,** Brandenburgerstr. 16. (91

Leder zum Brennen, Malen, Schneiden und Punzen geeignet, empfiehlt

H. Meyer Nwe

Lederhandlung, Braunschweig.

Relief-Landkarten

aller Länder und Größen, **unzerbrechlich, leicht,** in genauester kunstvollster Ausführung. Reichhaltiger Katalog gratis.

19) **L. Deichmann,** Geographische Anstalt. Cassel.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

3. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Über den Stil in der Dichtkunst.

Was ist der Stil? Eine Definition ist nicht so leicht zu geben. Ursprünglich ist das Wort, seiner eigentlichen Bedeutung gemäß, wohl nur von der Schreib- und Zeichenkunst gebraucht worden, dann hat man es zunächst auf die Behandlung der Sprache und die Baukunst übertragen, um es nun bei allen Künsten in ausgiebigster Weise zu verwenden. Fragen wir: Was ist Stil in der Sprache?, so ließe sich darauf etwa antworten: Die Art und Weise, wie einer die Sprache bei aller Gesetzmäßigkeit frei behandelt, das Verhältnis von Gesetzmäßigkeit und Freiheit, das sich aus der Wechselwirkung der Sprachgesetze und der Persönlichkeit des Sprechenden oder Schreibenden notwendig ergibt. Die Gesetzmäßigkeit leitet sich bei der Sprache und fernerhin bei jeder Kunst aus der Natur des verwendeten Stoffs und der Entwicklung, die mit ihm durch die Menschheit oder die Völker vorgegangen ist, her; wir haben also beim Stil wie bei der Kunst überhaupt drei Elemente, aus denen er erwächst, das stoffliche, das generelle und das individuelle zu unterscheiden. Bei der Sprache, oder sagen wir, der Schreibkunst ist das individuelle Moment das eigentlich stilprägende, „le style c'est l'homme", sagt Buffon, keineswegs jedoch bei jeder Kunst, wie es schon die Namen der Stile gelegentlich erweisen; so bei der Baukunst, wo sie von Völkerschaften hergenommen sind (assyrisch, dorisch, ionisch, romanisch, maurisch, gotisch), wo also doch wohl das Generelle ausschlaggebend ist. Auch das Stoffliche kann es unter Umständen sein; wir haben Künste, die vom Stoff, den sie verwenden, und der aus seiner Beschaffenheit sich ergebenden Technik völlig abhängig sind, wie z. B. die Glasmalerei, die Bildnerei in bestimmten Thonarten, in Elfenbein u. s. w. Auch der Zweck einer Kunstübung (man braucht deswegen der Kunst im allgemeinen noch keinen Zweck unterzulegen) bestimmt oft den Stil (rhetorischer Stil, Kirchenstil, Villenstil), doch fallen die aus ihm erwachsenden Stileigentümlichkeiten meist unter die generellen. In der Regel ist ein Stil für die Anschauung oder doch die Empfindung auch weiterer Kreise unschwer erfaßbar, ihn wissenschaftlich zu umschreiben ist aber nicht immer so leicht, da der Stil nicht bei jeder Kunst ganz das Nämliche ist, die Sprache, indem sie dasselbe Wort überall gebraucht, wie so oft etwas leichtsinnig verfährt. Doch ist es möglich, indem man jene drei Elemente im Auge behält, den Begriff Stil für jede Kunst einigermaßen festzulegen, zu zeigen, wie nach dem Charakter der einzelnen Kunst das eine oder das andere Moment vorwiegt, das Verhältnis von Gesetzmäßigkeit und Freiheit ein anderes ist. Ich will hier versuchen festzustellen, was Stil in der Dichtkunst ist, verhehle mir freilich nicht, daß ich mich bei der Schwierigkeit und Weitläufigkeit der Aufgabe im Ganzen auf Andeutungen beschränken muß.

Der Stoff der Dichtkunst ist nach der materiellen Seite die Sprache, nach der geistigen das Leben, um

Digitized by Google

den allgemeinsten Begriff zu wählen. In wie weit bestimmt die Sprache den Stil in der Dichtkunst? Goethe hat bekanntlich die Sprache den schlechtesten Stoff genannt, und es ist ja richtig, daß der Dichter in bestimmter Beziehung gegen die bildenden Künstler im Nachteil ist, da er, anstatt unmittelbar Anschauliches zu geben, sich begnügen muß, Bilder für die Phantasie zu schaffen, die eben auch wieder von der aufnehmenden Phantasie abhängig sind. Dabei haben noch die Sprachen ihren ursprünglich bildlichen Charakter zu Gunsten eines begrifflichen mehr und mehr aufgegeben, und der äußere Wohlklang, der den äußeren formalen Reiz anderer Künste bis zu einem bestimmten Grade ersetzen kann, fehlt bei einigen fast ganz, wird aber in neuerer Zeit bei allen fast völlig aufgehoben, da man die Dichterwerke mehr liest als hört. Doch ist das musikalische Element bei der Dichtkunst vielleicht nicht so wesentlich, wie man gemeinhin annimmt, die Möglichkeit der Ausbildung möglichst vieler Stilarten hängt jedenfalls mehr von dem Geiste der Sprache ab. „Die Sprache erscheint als fest und flüssig zugleich; als fest, indem sie die Überschreitung des nach den ihr zu Grunde liegenden Uranschauungen und Erfahrungen einmal gezogenen Kreises, der sie zur Trägerin einer bestimmten Nationalität macht, nicht gestattet; als flüssig, indem sie sich der freien Bewegung innerhalb dieses Kreises, der größeren Vertiefung in diese Anschauungen und Erfahrungen und der weiteren Verknüpfung derselben nicht widersetzt. Dies gilt von allen Sprachen ohne Ausnahme; von dem Maß der Enthaltsamkeit, die der allgemeine Geist an seinem Teil bewies, und der Freiheit, die demgemäß der individuelle vorfindet, hängt der Wert jeder einzelnen ab, nicht aber von dem Grade des Wohllauts; denn eine Sprache kann äußerst musikalisch und nichtsdestoweniger geistlos und unpoetisch sein, ihre Zeichen können dem Ohr durch Vokalfülle schmeicheln und dennoch dem Geist durch Dürftigkeit des Sinnes und Mischungsunfähigkeit trotzen. Darauf kommt es an, daß der Geist in der Sprache möglichst vollständig zur Erscheinung gelange." Alle Kultursprachen streben denn auch darauf hin und sind deswegen zur Ausbildung aller möglichen Stile befähigt. Keine Sprache hat strenggenommen einen Stil, keine verleiht einen, sie begünstigt höchstens den einen oder den anderen, um so weniger aber, je mehr sie sich entwickelt. Zuletzt bildet sich jeder Stil in jeder Sprache eine besondere Sprache. Immerhin ist der Klang, der mechanische Reiz der Sprache bei der Beurteilung gewisser Stileigentümlichkeiten nicht zu übersehen, und selbst bei hochentwickelten Sprachen treten kleine Veränderungen der Stile durch den leiblichen Charakter der Sprache ein. Größere Veränderungen hängen aber selbstverständlich nicht von der Sprache an und für sich, sondern vom Volkstum ab, dessen Ausfluß sie ist, so gern man sie auch selber als lebendig betrachtet.

Der geistige Stoff der Dichtkunst, das Leben, das sie in der Sprache darstellt, könnte schon eher einen starken Einfluß auf den Stil üben, und in der That sagt man oft, jeder Stoff bedinge seinen eigenen Stil. Da braucht man aber das Wort Stil gleichbedeutend mit Behandlung, und bekanntlich sind doch oft sehr verschiedenartige Behandlungen eines Stoffes möglich. Zuzugeben ist jedoch, daß wie es Stoffe gibt, die eine bestimmte Kunstform verlangen, die Tragödien, Heldengedichte, Lustspiele, Idyllen, niederländische Genrebilder gleichsam von Natur sind — sie rein in ihrer natürlichen Form zu geben erfordert aber stets die größten Meister —, so auch oft durch den Stoff ein bestimmter Stil vorgezeichnet ist, der ohne Schaden nicht außer Acht gelassen wird. Antike Stoffe z. B. kann man im allgemeinen nicht im Stil des romantischen Rittergedichts behandeln, wenigstens nicht mehr in unserer Zeit, wo man alle Stile kennt und den Widerspruch zwischen Stoff und Stil sofort herausmerkt; höchstens, daß man komische Wirkungen erzielt, wenn man einen Stoff in einem unangemessenen Stile darstellt. Aber wir wollen nicht vergessen, daß erst wir die historische Stilempfindung haben, daß naivere und kräftigere Zeiten ihren Stil ruhig für den einzig vortrefflichen hielten und damit vielleicht besser daran waren, als wir, die wir alle Stile virtuos nachzunahmen verstehen, darüber aber den jedem Stoff eigentümlichen Lebensgehalt oftmals verlieren. Daher die Reaktion des Naturalismus in unserer Zeit, der eigentlich die proklamierte Stillosigkeit ist, den Stoff zur Hauptsache erklärt und das Kunstwerk wie die Wirklichkeit wirken lassen will. Nur ist er in praxi doch leider wieder schnell ein Stil geworden, der mit bestimmten sprach- und kunsttechnischen Mitteln arbeitet und geistig unter bestimmten Gesichtswinkeln sieht wie alle Stile; ja, er ist vielleicht schon eher Manier als Stil, da er dogmatisch zu beschränkt war, um ein glückliches Verhältnis von Gesetzmäßigkeit und Freiheit zu gestatten. Wie der Stil sich bis zu einem gewissen Grade die Sprache bildet, so hat er stets auch eine Vorliebe für bestimmte Stoffe, wie man denn jetzt auch von naturalistischen Stoffen redet, doch ergeben sich diese Stoffe natürlich im Grunde aus dem Volkstum und der Zeit, Mächten, denen gegenüber die stilbildende Kraft des Stoffs und die stoffsuchende Tendenz des Stils beide nicht allzuviel besagen wollen.

Damit wären wir bei dem generellen Moment angelangt. Es ist bei manchen Künsten unbedingt das ausschlaggebende, bei allen äußerst wichtig. Bei der Dichtkunst entstammen ihm zunächst die Formen.

Digitized by Google

Diese bilden sich in der Regel auf dem Boden einer nationalen Entwicklung aus; da aber jede Nation zu denselben oder doch verwandten Formen gelangt und bei höherer Kulturentwicklung das eine Volk die verschiedenen Formen von dem andern ohne weiteres übernimmt, so kann man ihnen doch allgemein menschlichen Charakter zugestehen und zunächst die Hauptgattungen der Poesie, Epik, Lyrik und Dramatik, dann aber auch die zahllosen Untergattungen wie Epopoe, Roman, Ode, Lied, Tragödie, Idylle u. s. w. als gemeinsames Produkt der Menschheit auffassen. Inder, Griechen, Spanier, Engländer, Deutsche, Italiener, Franzosen, alle Nationen, welche eine ungebrochene Entwicklung ihrer nationalen Dichtung aufweisen, zeigen das allmähliche Fortschreiten von epischen und lyrischen zu dramatischen Formen, und wenn auch nicht bei jeder Nation die Hauptform jeder Gattung, das große Epos, das hohe Drama, zur Blüte gelangt ist, so sind doch immer beachtenswerte Ansätze dazu da. Die Hauptformen der Poesie, Epos und Drama, aber auch kleinere Formen wie Ode und Idylle, haben nun unbedingt einen bestimmten Stil, der allezeit unverkennbar, bei allen Nationen eng verwandt ist und von den einzelnen Dichtern unbedingt inne gehalten werden muß, wenn nicht die ganze Form gesprengt werden soll, auch meist ohne Weiteres innegehalten wird, außer in Dekadenzzeiten, für die die Vermischung aller Formen und Stile charakteristisch ist. Vom epischen, dramatischen, vom Odenstil redet man also mit Berechtigung und ebenso allgemeiner vom hohen und großen Stil, unter dem der durch die Hauptformen der Dichtung geforderte zu verstehen ist. Die Trägödie z. B. verlangt durchaus den hohen Stil, einerlei, ob in ihr die Großen der Erde oder Gestalten aus dem Volke auftreten, ob sie in Versen oder in Prosa geschrieben ist; sie muß unter allen Umständen ein abgerundetes Weltbild mit in gewisser Beziehung typischen Gestalten sein, die Grundverhältnisse menschlicher Natur und menschlichen Schicksals ins Auge fassen und Nebensächliches, das heißt hier: bloße epische und schildernde Momente fernhalten. Die zweitausend Jahre alte Entwicklung der Tragödie gestattet uns, sie, wie übrigens auch andere Formen der Poesie, eine ewige Form zu nennen und ihre Gestaltung von jedem Volke und jeder Zeit zu verlangen, selbstverständlich unter den Bedingungen, die Volk und Zeit ergeben. Bleibt die Tragödie aus, so ist dies einfach auf Mangel an Begabungen zurückzuführen, nicht aber ist, wie vielfach geschieht, zu erklären, daß die Form veraltet sei. Was naturgemäß entwickelt, gleichsam gewachsen ist, kann auch nur naturgemäß fortgebildet werden und wird leben, so lange es naturgemäß ist; verbilden oder totschlagen kann man es nicht oder thut das doch nur auf die Gefahr hin, daß die urteilende Nachwelt die wertlosen Surrogate, die die echten und ewigen Formen ersetzen sollen, zu den Toten wirft. Ein Baum ohne Stamm und Krone ist, mit Respekt zu sagen, ein Busch, ein sogenanntes soziales Drama ebensowenig eine Tragödie wie der Busch ein Baum. Aber es gibt Völker und Zeiten, die sich der großen und stilreinen Formen mit dem besten Willen nicht bemächtigen können und den Mangel an Kunstvermögen dann natürlich durch schöne Theorien zudecken.

Die Formen der Dichtung, kann man im allgemeinen sagen, hat die Menschheit entwickelt; einzelne weniger wichtige gehören jedoch auch den einzelnen Nationen, ich nenne nur die (ursprüngliche) Satire, die rein römisches Produkt ist, das Auto der Spanier, das eine selbständige Entwicklung der kirchlichen Dramatik des Mittelalters war, unsere deutsche Literaturkomödie. Natürlich aber existieren alle Gattungen der Poesie nur in nationalen Produkten, aus denen man dann den allgemein menschlichen Begriff abziehen muß, und für einzelne Gattungen haben einzelne Nationen wieder besondere Begabung. So giebt es außer dem in den Formen liegenden Stil nun auch noch einen nationalen Stil, der freilich bei den verschiedenen Völkern verschieden stark ausgeprägt ist und den die größten Dichter, indem sie sich einem allgemein menschlichen Ideale nähern, immer in hohem Grade überwinden. Ausgeprägt nationalen Stil haben z. B. die Spanier; nur wenige ihrer Dramen erheben sich zu allgemein menschlicher Bedeutung, und nur einer ihrer Dichter, Cervantes in seinem „Don Quixote", steht auf der Höhe dessen, was man Weltliteratur im engern und höchsten Sinn nennen kann. Kaum einen nationalen Stil haben die neueren Deutschen entwickelt, von einem deutschen Drama, einem deutschen Roman nationalen Stils kann man bis zum heutigen Tage nicht reden. Es ist ja für einen Deutschen schwer, in diesen Dingen ein maßgebendes Urteil zu fällen, eigentlich ist da nur der Ausländer, an den die deutschen Werke als etwas Fremdes herantreten, kompetent. Doch wird man als Deutscher von den mittelmäßigen Romanen der Franzosen, Engländer, Russen stets einen bestimmteren Eindruck erhalten, als von Deutschen desselben Schlages, und eben bei mittelmäßigen Werken pflegt der nationale Stil, wenn nicht alles, doch sehr viel zu sein. Auch kann man die schärfere nationale Prägung der fremden Literatur feststellen, wenn man Werke der verschiedenen Perioden mit einander vergleicht; Fielding, Goldsmith und Dickens, Thakerey, selbst George Elliot haben noch immer viel Gemeinsames, „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen", Lafontaines Romane und Gustav Freytags „Soll und Haben" oder

Digitized by Google

Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde“ fast gar nichts mehr. Dasselbe könnte man für das Gebiet des Dramas durchführen. Die Ursache ist selbstverständlich der deutsche Individualismus. Wir haben aber gar keine Ursache, das Fehlen dieses nationalen Stiles allzusehr zu beklagen. Deutsches findet sich darum doch genug in den deutschen Dichtern, nur daß es eben stets individuell modifiziert und daher erst bei dem persönlichen Stil in Rechnung zu ziehen ist. Selbst der Stammescharakter spielt bei unseren Dichtern eine bedeutende Rolle, eine bedeutendere als bei den anderen Völkern, und beeinflußt gleichfalls den Stil, wie das z. B. eine Vergleichung der beiden Dramatiker Grillparzer und Hebbel klar darthut. Von norddeutschem und österreichischem Stil kann man freilich nicht reden, alles was Volk und Stamm gaben, ist vollständig individuell geworden.

Neben Menschheit und Volk steht dann die Zeit als stilbildend. Neben den aus der Natur der Menschheit und der Wurzel des Volkstums erwachsenden Kunst- und Stilfaktoren stehen die aus der durch die Reibung der Nationen entstehenden Kulturentwicklung hervorgehenden zeitlichen. Zeiten in geschichtlicher Bedeutung sind Entwicklungs- und Kulturperioden; die Tendenz aller Entwicklung zum Besonderen und wieder zum Harmonischen drückt ihnen das eigentümliche Gepräge auf und läßt sie für unsere Anschauung ein Ganzes sein. An der Kulturentwicklung nehmen alle Völker eines bestimmten Kulturkreises (jetzt bald die ganze Welt) teil, sie haben während der einzelnen Perioden alle ungefähr die nämlichen geistigen Ideen, die nämlichen künstlerischen Ideen, selbst die nämlichen Lebensgewohnheiten, wobei das eine oder das andere Volk führend ist, alle aber wieder modifizierend wirken. Die künstlerischen Ideale oder, um naturwissenschaftlicher zu reden, Bedürfnisse einer Zeit gebären dann den Stil, und dieser Zeitstil ist es nun, was heutzutage vorzugsweise Stil heißt. In der That ist auch das, was wir heute mit einem Völkernamen bezeichnen, meist ein Zeitstil; wenn wir etwas griechisch nennen, so haben wir die Formen der griechischen Kunst zur Zeit ihrer höchsten Ausbildung im Auge, und Bezeichnungen wie romanisch und gotisch gehen kaum auf bestimmte Völker, wohl aber auf die Kunst bestimmter Zeiten zurück. Die Stile der neueren Zeit, Renaissance, Barock, Rokoko, Zopf, Empire tragen dann überhaupt mehr zufällige, aber doch Namen, die den Gesamtcharakter anzudeuten streben. Bei ihnen denkt man zuerst an den Stil in der bildenden Kunst, doch ist ja unzweifelhaft, daß die Dichtkunst die analoge Entwicklung zu ihr jederzeit aufweist, wie auch die Musik. Shakespeare ist unbedingt Renaissance-Dichter, wie Voltaire Rokoko- und Schiller (wenn man das Wort einmal nicht zu eng faßt) ein Empire-Dichter. Wie nun die Zeit in der Dichtkunst stilbildend zu Tage tritt, das im Einzelnen zu untersuchen fehlt hier freilich der Raum, doch wird auch ein Laie leicht den Schwulst unserer zweiten schlesischen Schule aus dem Barock, die Zierlichkeit der poésie fugitive Voltaires und zum Teil noch der Liebeslyrik Goethes aus dem Rokoko, Schillers Sentenzen und Tiraden aus dem Empire zu erklären suchen, und bis zu einem gewissen Grade ist das berechtigt. Die Vorliebe für gewisse Stoffe ist in der Regel auch mehr auf die Zeit als auf das Volkstum zurückzuführen; man kann sich das Barock ebensowenig ohne Römertragödien, das Rokoko ohne Schäferspiele denken wie das Mittelalter ohne Legenden. Auch das Verhältnis der einzelnen Stile zur Natur wäre hier zu berühren. Wird der Zeitstil übertrieben, so entsteht die Manier, und es ist für bestimmte Stile charakteristisch, daß sie zum Manierismus verlocken, wie eben das Barock. Jede Zeit hält ihren Stil für den einzig angemessenen, und selbst die Manier wird als solche nicht empfunden. Doch wie über das Nationale, so erheben sich die wirklich großen Dichter über den Zeitstil, gelangen zu einem persönlichen, und selbst kleinere echte Talente können innerhalb des nationalen wie des Zeitstils noch einen eigenen entwickeln. Ob es Zeiten ohne Zeitstiel giebt, das getraue ich mich nicht so ohne weiteres zu entscheiden; daß man Zeitstile nachahmen kann, wissen wir alle, wahrscheinlich aber kann man es doch nur — in einem Zeitstile thun.

„Das sprachliche Produkt, das entsteht, wenn ein positiv individueller Geist (denn negativ individuell sind sie alle) den allgemeinen durchdringt und befruchtet, wird Stil genannt“, sagt Hebbel, und diese Definition paßt sowohl auf den Dichter wie den Prosaiker. Die Sprache ist da, der Stoff ist da, die poetischen Formen sind da, Volkstum und Zeitatmosphäre üben ihre Macht auf den bedeutendsten Geist, und zwar nicht von außen, sondern von innen, so, daß der Dichter ihr Träger ist; doch kann man das Werk eines großen Künstlers aus diesen Elementen heraus nicht vollständig erklären, es ist noch etwas Persönliches vorhanden, das dem Ganzen seine Eigenart und Größe verleiht, und das giebt auch den Stil, der in diesem Sinn also das Allerpersönlichste, die Quintessenz der künstlerischen und auch der menschlichen Eigenschaften des Dichters ist. Selbst der Naturalismus, der doch die alleinseligmachende Methode zu haben und Dokumente zu liefern vorgab, wagte von diesem Allerpersönlichsten nicht ganz abzusehen und brachte den Begriff „Temperament“. Was dies Allerpersönlichste in der Kunst bedeutet, über das der gewöhnliche Literaturhistoriker und jeder Philister, der nicht mit unbekannten Größen zu rechnen liebt, gern hinweg-

Digitized by Google

blickt, lehrt ein einfacher Vergleich zwischen Marlowe und Shakespeare, Lenz und Goethe, Klinger und Schiller. Wie alle Dichter erhält auch der große die gesamten stilbildenden Elemente seines Volkes und seiner Zeit überliefert, er steht, zumal während seiner Entwicklung, unter dem Einfluß des nationalen und des Zeitstils, ja, sogar der Manieren, die aus diesem erwachsen, der Moden; aber er weiß das ihm fremdartige zu überwinden, das unnatürliche auszuscheiden, das im Keim vorhandene zu entwickeln, und giebt endlich so viel Eigenes hinzu, daß etwas ganz Neues, eben sein Stil entsteht, der sich auch wohl schon in den Jugendwerken des Dichters zeigt und durch alle seine Entwicklungen mit hindurchgeht, wenn er auch in den verschiedenen Lebensaltern etwas modifiziert erscheint. Shakespeare hat einmal auf Marlowes Stufe gestanden, hat sogar die Manier des Euphuismus mitgemacht, aber doch ist er früh zu einem eigenen Stile gelangt und hat ihn immer gewaltiger entwickelt, so gewaltig, daß seine talentvollsten Mitbewerber jetzt stillos neben ihm erscheinen. Goethe hat zuerst im französischen Genre geschrieben, dann shakespearisiert und antikisiert — immer ist er Goethe, selbst wo er Unbedeutendes schreibt. Es ist freilich nicht leicht, das Charakteristische eines persönlichen Stils klar darzulegen, Persönlichkeiten gehen nicht auf Formeln, aber stark empfinden kann es jeder, der Empfindung für Poesie hat, und mit einiger Mühe kommt man doch auch bei der Erklärung des zu Erklärenden über die Phrase hinaus. Im übrigen sind es, wie gesagt, nicht bloß die großen Dichter, die ihren eigenen Stil haben, alle echten Dichter haben ihn, und es ist gerade das Kennzeichen einer echten Begabung, ob ein eigener Stil entwickelt oder nur der Zeitstil, die Stile gleichzeitiger und früherer bedeutender Dichter wiedergegeben sind. Wir haben in allen Literaturen kleinere Talente mit eigenem Stil, oder, was dasselbe sagt, eigenem Ton. Häufiger sind allerdings die Talente, die ganz im Zeitstil untergehen, in angeschlagenen Tönen weiterdichten oder höchstens neue Mischungen (echte Variationen sind sogar erlaubt) versuchen. Es giebt virtuose Beherrscher des Zeitstils, große, gewissermaßen mechanische Talente mit feinen Nasen für das Zeitgemäße, und es kann wohl einmal vorkommen, daß man gerade sie für die Dichter der Zeit erkärt; lange freilich pflegt ihr Erfolg nicht vorzuhalten. Ein persönlicher Stil veraltet nicht, er zwingt eben stets wieder in den Bann der Persönlichkeit; ein Zeitstil aber veraltet, und so ist denn für die Nachwelt die Entscheidung über den Wert eines Dichters nicht allzuschwer, obwohl es, nebenbei bemerkt, noch nicht die erste nachlebende Generation zu sein pflegt, die definitiv ein Urteil fällt, da diese immer unter dem Einfluß der Reaktion auf den betreffenden Zeitstil steht. Schwerer ist es für die Zeitgenossen zu urteilen, da, wie erwähnt, jeder Zeit ihr Stil vortrefflich erscheint und auch im bestimmten Fall das Allgemeingut vom besondern nicht so leicht abzuziehen ist. Doch haben wir glücklichen Kinder des neunzehnten Jahrhunderts wenigstens eine Menge von Analogien, die wir auf die Gegenwart anwenden können, und dann giebt es eben eine Empfindung für eigenen Stil, die freilich im Theaterpublikum und selbst in der Presse nicht immer zu Worte kommt. Machen kann man selbstverständlich einen Stil nicht, weder einen nationalen, noch den Zeitstil, noch endlich einen persönlichen, er muß der unbewußte Ausfluß des Volkstums, der Zeit, der dichterischen Persönlichkeit sein, kurz, *man hat ihn*. Wie der Mensch sich selbst nie auskennt und nicht alle seine Muskeln willkürlich beeinflussen oder bewegen kann, so kommt er auch nicht völlig über seinen Stil ins Klare und lernt ihn nie wie eine Maschine handhaben — oder wo dies der Fall ist, da lohnt sich's nicht; was man Stilisieren nennt, das ist sehr oft Künsteln, das Anbringen von Manieren. Aber freilich kann man auf seinen Stil achten, kann im Hinblicke auf ewige Muster (nur nicht in Nachahmung solcher) den großen Stil, durch gründliches Ausreifenlassen seiner Werke einheitlichen Stil, durch unermüdliche Sorgfalt im Einzelnen einen reinen Stil erstreben. Am günstigsten beeinflußt der Dichter aber seinen Stil wie seine Kunst überhaupt durch unermüdliche Arbeit an sich selber, durch wahrhafte Kunstbegeisterung und strengen Kunsternst. Von dem Dichter, der in diesem Sinne strebend sich bemüht, wird man dann auch sagen können, nicht bloß: „der Stil ist der Mensch", sondern auch „der Stil ist der Mann".

Adolf Bartels.

Rundschau.

Dichtung.

* **Schöne Literatur.**

Martin Greifs gesammelte Werke. In 3 Bänden oder 24 Lieferungen. (Leipzig, E. F. Amelangs Verlag, Preis der Lieferung 50 Pfg.)

Wir begrüßen diese Lieferungsausgabe von Martin Greifs Werken mit den allerbesten Wünschen und der aufrichtigsten Empfehlung. Möge sie etwas, möge sie viel dazu beitragen, das Lebenswerk eines unserer edelsten Dichter seinem Volke bekannt zu machen, denn noch ist es ihm lange nicht bekannt genug. Blättert man nur

Digitized by Google

in den Gedichten, welche als Teil des ersten (Gedicht)-Bandes die erste Lieferung enthält, so weht Einem ja der Odem einer Poesie entgegen, wie sie kaum einem der Lebenden in ähnlicher Weise so tiefen und vollen Stromes entsprudelt, wie Greif. Wie ein Gesundbad ist's, sich dieser reinsten und echtesten Sprachkunst hinzugeben, wie die Rückkehr ins Heimathaus voller Liebe und Innigkeit berührt es, wenn bei „sensationell" Modernem oder greisenkindisch Modischem der Glaube an das Fortleben echter Lyrik unsicher geworden ist. Was Greif als Lyriker bedeutet, können wir heute ja kaum schon übersehen. A.

Die Erbschleicherinnen. Roman von Ernst von Wolzogen. (Stuttgart, J. Engelhorn, geb. M. 1.50.)

„Die Erbschleicherinnen" sind zwei gesunde Münchner Mädel, eine schöne und eine hübsche, deren Erlebnisse beschrieben werden, bis die schöne, die zugleich eine echte Künstlerin ist, eine Stelle am Deutschen Theater und die hübsche, die gut bürgerlichen Gemütes, einen Mann wenigstens in Aussicht bekommt. In den Ruf von Erbschleicherinnen sind sie ganz unschuldig gekommen, weil ihre liebe Tante, die Gattin eines guten schwachen Berliner Kirchenrechtprofessors, der jene aufgenommen hat, von ihnen vermutet, was sie selber in Gemeinsamkeit mit ihrem heruntergekommenen Bruder thut. Ein Dutzend ernste und fröhliche Menschen der verschiedensten Sorten sonst noch geben die Personen der Komödie. Den Charakter einer Komödie nämlich hält das Buch einigen recht traurigen Stellen zum Trotze aufrecht. Wolzogen kann außerordentlich lustig erzählen: da sprudelt's nur so von glitzernden Blasen, aber es ist auch Wärme dabei, nicht nur Helle, auch Herzens- nicht nur Verstandeswitz und ein Reichtum von freien Gedanken, treffenden Beobachtungen, guten Einfällen, daß schier alles am Platze scheint, einen rechten humoristischen Roman zu schaffen. Der aber wird doch nicht daraus, einfach weil sich der Verfasser die Arbeit zu leicht macht. Böse sein kann man Wolzogen nie, er ist viel zu liebenswürdig dazu, aber ganz gut sein auch nicht, er hat so etwas von einem enfant terrible. Künstlerisch genommen ist's immer leichte Ware, die er uns vorlegt, aber freilich so hübschen Gewebes, daß wir sie doch immer wieder nicht nur gerne sehen, sondern auch mancher schwerer gemachten Arbeit vorziehen, die mehr Kunsternst aber weniger Begabung erweist.

Sturmwind im Westen. Ein Berliner Roman von Felix Holländer. (Berlin, S. Fischer. Mk. 4. geb. Mk. 5.)

Der vorliegende Roman gibt ein reichshauptstädtisches Kulturbild, in dem unter anderen Namen allerlei berüchtigte Gestalten als Hauptpersonen auftreten: die Gründerbrüder Sommerfeld, die sich zum Abschluß ihrer rühmlichen Laufbahn erschossen, der brave Kommerzienrat Wolff, z. Z. wohl in Plötzensee, das Ehepaar Dr. Prager und andere „Größen" der Börsianerkreise von Berlin W. Demnach versteht sich's von selbst, daß der Roman in der Berliner Gesellschaft fast nur unter dem Gesichtspunkte einer gepfefferten „Sensation" betrachtet wird. Wir gestehen, daß wir nach den Zeitungsnotizen nicht ohne Mißtrauen ans Lesen gegangen sind, aber wir wurden doch angenehm enttäuscht: zum Mindesten konnten wir nicht finden, daß Holländer mit seinem Recht, Modelle aus der Wirklichkeit zu nehmen, Mißbrauch getrieben habe. Das Buch ist vielmehr durchaus eine anständige schriftstellerische Arbeit. Anständig ist es übrigens auch in dem Sinne, daß trotz der mannigfaltigen Gelegenheit dazu nie eine Situation zur Erregung lüsterner Nebenwirkung ausgebeutet ist. Und es ist eine ernste und tüchtige Arbeit. Mit außergewöhnlichem Können ist das verderbte Stück Leben, das den Vorwurf bildet, beleuchtet und gespiegelt, die Kompositon ist fest und gerundet, die Charaktere halten sich in sich selber als wirklich lebende Organismen, das „Milieu" wird oft mit wenigen Worten sehr geschickt zum wirkungsvollen Hintergrund gemacht. Die Stoffwahl aber können wir dem Verfasser durchaus nicht verdenken. Es ist etwas anderes, ob der Kolportagelieferant „pikante" Geschichten mit noch „pikanterer" Sauce zuzurichten sucht, um den Gaumen der Klatschsucht zu kitzeln, oder ob ein ehrlicher Schriftsteller Schäden seiner Zeit an eben den Erscheinungen zu kennzeichnen sucht, die am entschiedensten von ihnen zeugen. Den Rückschluß auf den Beweggrund der Arbeit erlaubt doch schließlich nur die Art der Arbeit selbst; er kann in unserm Falle nicht ungünstig sein. Als ein künstlerischer Mangel bleibt allerdings zuzugeben, daß dem moralischen Lumpengesindel von der Börse kaum ein einziger sozusagen intakter Mensch gegenübergestellt ist — es erscheint nicht recht glaublich, daß ausnahmslos alles verderbt sei, was nur je unter den Schatten des Giftbaumes gekommen ist. Und fürchterlich ist der „sensationelle" Umschlag, durch den der Verlag die mißverständliche Auffassung der ganzen Arbeit selber nahe legt.

Theater.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Berliner Brief.

Der Versuch, den neulich das Neue Theater mit der Wiederaufnahme von Dumas' „Francillon" machte, war in einer Beziehung sehr lehrreich: man erkannte die gewaltige Kluft, welche uns von der Entstehungszeit dieses Schauspiels trennt. Vor einem Jahrzehnt zog Francillon wie eine Siegerin durch die Welt. Die erste Aufführung im Théâtre français, wo die Réjane, die Reichenberg, Monsieur Got und ihr schauspielerischer Hofstaat das Stück aus der Taufe hoben, war ein Ereignis, und die deutschen Theater beeilten sich, den stürmischen Erfolg auszunutzen. Man schnalzte bei diesem Stück wie ein Gourmand mit der Zunge, man genoß es bis auf den letzten Zug aus. Und heute? Heute langweilt es, heute lockt es niemanden als die Schauspielerin, die in der Hauptrolle einen echten Tummelplatz ihrer Künste findet. Nicht nur diese Geschichte von der Frau, die ihrem Mann die kleinen Nebenwege nicht verzeiht und sich an ihm rächt, indem sie ihn ebenfalls zu betrügen vorgibt, aber schließlich an ihrem Stolze dieses Spiel zerschellen sieht, hat etwas sehr Romantisches für uns, auch ihre Durchführung erscheint uns fremd, unnatürlich. Diese Menschen sprechen nicht aus der Leidenschaft heraus, sie reden über die Leidenschaft, und sie reden so schön und so geistvoll, daß man ihnen schließlich nichts mehr glaubt. Sie lassen ein Feuerwerk von Bonmots in das Publikum sausen, daß man vergißt, vor einer Bühne zu sitzen, und eine Anzahl Katheder vor sich zu haben glaubt, auf denen witzige Menschen über eine gegebene These mit großer Kunst disputieren. Von der einst bewunderten Francillon sieht man nur noch die Eleganz des Gewandes und die Raffiniertheit der Schminke, der Mensch selbst geht in diesem Thesenstück unter.

Digitized by Google

Es ist merkwürdig, daß sämtliche Theaterdarbietungen der letzten Wochen sich unter demselben Gesichtspunkte betrachten lassen. Berlin hat eine kleine Periode des Dramen-Anarchismus durchgemacht. Man kann den Stücken selbst keinen Vorwurf machen; sie sind aus einem Gesichtswinkel gearbeitet, der seiner Zeit Geltung hatte; ihr Fehler ist nur, daß sie im Jahre 1895 gegeben werden, wo dieser Gesichtswinkel nicht mehr von einem literarischen Publikum beliebt ist. Und man kann niemals aus seiner Mode heraus zumal wenn man diese Mode gar noch für einen ernstlichen Fortschritt hält.

Die Unmodernität von Blumenthals „Gräfin Fritzi", die das Lessing-Theater herausbrachte, besteht in der leichten Konversation. Wir können nicht mehr ohne konsequente Handlung leben, und der Erfolg eines Schwankes, wie des neulich hier besprochenen „Rabenvaters", beweist, daß auch auf diesem Gebiete der folgerichtige Aufbau, den wir aus der hohen Literatur uns angewöhnt haben, seine Erfolge hat und seine Sympathien findet — jetzt mußte es so kommen, daß der „Rabenvater" sogar ins Französische übersetzt wird! Blumenthals Stück setzt sich aus mehreren Ideen zusammen, aus der Geschichte eines Rentiers, der einen letzten tollen Streich wagen will, aus der Geschichte einer Gräfin, die unter ihrer Schauspielerinnen-Vergangenheit in der philiströsen Gesellschaft zu leiden hat, aus der Jugendgeschichte eines grundgütigen Kapellmeisters und seiner Schülerinnen, und aus einigen anderen Geschichten. Der Verfasser hat daraus ein Mosaik gebildet, bei dessen Zusammensetzung er ausdrücklich jede Prätention einer These vermeidet und alle Wirkung in das gesprochene Wort, in die lebendige Situation legt. Er kommt dabei mit seinen vielen Geschichten zu keinem rechten Ergebnis, weil er zu gar keinem kommen will, und, ungestört von einer zwingenden Charakteristik, läßt er seine Gräfin bei der Erstaufführung zur Bühne ihrer Jugend zurückkehren, bei der Zweitaufführung aber, nachdem dieser sentimentale Schluß unangenehm aufgenommen worden war, in den heiligen Hafen der Ehe lächelnd einlaufen. Man konnte beobachten, daß das Stück, sobald es im letzten Teil in diese etwas larmoyante Tonart verfiel, den Leuten weniger Spaß machte. Das ist die natürliche Rache der Unmodernität. Das Thesenstück ist uns ganz fremd, das Konversationsstück ist uns etwas halbes, wir sind in der Periode des Lebens-Dramas. Und von diesem Gesichtswinkel, in einem Schauspiel das konsequente Leben zu sehen, kommen wir unter keinen Umständen los. Wir begreifen keine Entwicklung mehr, die mit Rentierspäßen anfängt und mit süßen Jugenderinnerungen aufhört. Die bloße witzige Konversation kann uns diesen Mangel nicht mehr ersetzen. „Gräfin Fritzi" ist durchaus nicht schlechter als der „Tropfen Gift" und der „Probepfeil" — aber die Zeit dieser Bühnengattung ist vorüber. Nur eine gute Aufführung kann darüber hinwegtäuschen.

Dieselbe Erfahrung machten wir im Deutschen Theater, wo man Wilbrandt's „Meister von Palmyra" in einem gar glänzenden Gewande den Versuch der Wiederauferstehung machen ließ, der sich aber als eine anachronistische Unmöglichkeit sich erwies. Die Unmodernität dieses großen und ernsten Werkes besteht in seiner Philosophie. Ein gewaltiger Geist hätte vielleicht diese Philosophie aus modernem Empfinden lebenskräftig gemacht, aber Wilbrandts Fähigkeit reicht dazu nicht. Er ist in der Philosophie stecken geblieben, hat die Theorie nicht umsetzen können in die Münze der lebendigen Bühne und auf der anderen Seite nicht vermocht, große poetische Gedanken in den zwingenden Kreis dieser Philosophie einzuschließen. Seine Philosophie ist: nicht die konservativ beharrende Lebenskraft, sondern die Wandlungsfähigkeit des Lebens soll Prinzip sein. Er führt das an einem fünfaktigen historischen Beispiel durch. Der Meister von Palmyra ist ein von Lebenskraft strotzender Mensch, der als Krieger, als Baumeister antiker und Baumeister christlicher Tempel, als Weltwanderer unverwüstlich durch viele Jahrhunderte lebend gedacht ist, und sein Widerpart ist das Weib, das als christliche Märtyrerin, als römische Prostituirte, als Gläubige, als Ungläubige und wieder als heilige Zenobia den Wechsel dieser heidnisch-christlichen Epoche von Diokletian bis Julian verkörpert und mitmacht und zur rechten Zeit stirbt, wie zur rechten Zeit wiedergeboren wird. Der Mann weist den Tod von seiner Schwelle, will durch seine eigene Kraft leben, will die Zeiten mit seiner Individualität besiegen und sucht, seines ewigen traurigen Weges zuletzt müde, da er nur noch wie ein unverstandener Felsblock inmitten der antiken und christlichen Ruinen der einst blühenden Wüstenstadt aufragt, selbst den Tod auf, mit dem er zu leben nicht verstanden hatte. So ist das Thema: die Tödlichkeit des ewigen Lebens und die Lebendigkeit des ewigen Todes. Eine gewiß fruchtbare Idee und in ein fruchtbares Zeitalter verlegt. Was nur fehlt, ist: das Drama. Zum Drama gehört die innere Verknüpfung, die innere Folgerichtigkeit. Dieser Mann sieht das Weib in seinen fünf Gestalten sterben, ohne jede innere Beziehung zu ihrem Tode. Sein Lebensdrang und ihre Wiedergeburt sind Linien, die völlig parallel laufen. Niemals wird jener aus dieser und diese aus jenem notwendig geboren. Wie in der starren Einleitung der Geist des Lebens und der des Todes in einem recht unklaren Verhältnis nebeneinander stehen, als zwei koordinirte Begriffe, so ist der ganze Konflikt sozusagen in der „Antithese" der Begriffe stecken geblieben und nicht zu Fleisch und Blut des lebendig wirkenden Dramas geworden. Darum ist die geistreiche Grundidee tot geblieben, ohne jeden inneren Grund entwickelt sie sich, ohne jeden inneren Grund führt sie nach dem fünften Akt „schon" zum Ende.

Aber selbst wenn Wilbrandt diese Umsetzung der Philosophie ins Drama zu schaffen vermocht hätte, wäre ihm doch vielleicht noch die Fähigkeit versagt geblieben, wirklich auf der Höhe seines Gedankens das Stück zu schreiben. Es laufen viele schöne poetische Gedanken unter, wie die Darstellung des Apostata-Zeitalters oder die Extase der Märtyrerin oder die wehmütige Ruinenstimmung Palmyras aber die Durchsichtigkeiten und Flachheiten sind doch in der Mehrzahl, und es fehlt auch im Einzelnen die durchdringende gestaltende Kraft, die nicht in der Idee und der Konzeption stecken bleibt. Es ist zu viel Ueberlegung, zu viel Exposition, Belehrung, Begrifflichkeit darin — mit einem Wort zu viel Epos, und das ist das Anachronistische im Zeitalter des dramatischen Dramas.

Der vierte Anachronismus war das Stück, das der alte gute Moser mit Herrn Trotha unter dem Titel „Militärstaat" zusammengearbeit hat und am Neuen Theater aufführen ließ. Der Witz dieses Stückes beruht darin, daß durch eine plötzliche Manövereinziehung die bürgerlichen Verhältnisse einer in allerlei Liebespläntelein beschäftigten Gruppe auf den Kopf gestellt werden, indem diejenigen, die sich dort erhöhten, hier erniedrigt werden und vice versa. Den Akt, in welchem diese Vertauschung

Digitized by Google

der Chargen vor sich geht, ist sehr amüsant, aber man wird die species dieses Amümesements abschätzen können, wenn ich erzähle, daß den Höhepunkt des Erfolges ein auf dem Zweirad hereinradelnder Unteroffizier bildet, der einen Ganzen auf einmal austrinkt. Der Anachronismus des letzten Moser ist die Bescheidenheit in der Erfindung und die Harmlosigkeit in der Wirkung. Aber schlechter, als die alten Moser ist er wohl nicht — wir haben uns nur bewegt.

Es ist diese Schnellebigkeit unserer dramatischen Bedürfnisse kein Wunder. Unsere Literatur hat sich mit solcher Wucht auf die Bühne geworfen und in allen anderen Gebieten der Dichtung, im Gegensatz zum Ausland, so geringe allgemein bemerkte Vorstöße gewagt, daß wir alle vollgesogen sind mit dramatischem Blut und nur unter größten Schwierigkeiten wieder einen Schritt rückwärts machen können. Diese schnelle Entwickelung hat uns im Angesicht der Bühne zweifellos literarischer gestimmt, und das ist der Trost dabei.

Oskar Bie.

Münchner Brief.

„Das Krippenspiel von der glorreichen Geburt unseres Heilandes von Rudolf Heinrich Greinz soll den in allen Volks- und Krippenspielen liegenden naiven Zauber und volkstümlichen Humor für die moderne Bühne wieder gewinnen".

So heißt's in der Vorrede des Verfassers zu dem Stücke, das am hiesigen Gärtnertheater vor einigen Tagen erstmalig in Szene ging. Der Autor hat aber nicht, wie nach obigen Worten zu vermuten, eine Umarbeitung alter Spiele gegeben, sondern eine Neuschöpfung, die sich nur an volkstümliche Krippenspiele anlehnt. Er hat also geglaubt, genug des Volksgeistes in sich aufgenommen zu haben, um letzteren selbstthätig in seinem Werke zu repräsentiren. Meiner Meinung nach hat er sich redlich alle mit den Schönheiten der Volksdichtung verwachsenen mißlichen Dinge zu eigen gemacht, während er die Schönheiten selber unberücksichtigt läßt, während nicht ein Hauch aus der liebenden, kräftigen Seele des Volkes in sein Werk eingedrungen ist. Fatale, dogmatische Spitzfindigkeiten werden besungen. Drei- oder viermal tönen die schönen Verse von den Lippen der Muttergottes:

Gleichwie eine Blume die Farb' nicht verkehrt,
Wird Gott in mich kommen, ich bleib' unversehrt.

Diese „hochsittliche" Genugthuung der Jungfrau inbetreff Erhaltung einer intimen körperlichen Beschaffenheit wirkt von der Bühne vorgetragen einfach unbeschreiblich. Alle übrigen, Engel, Könige und heiligen Personen, bringen ein solch süßliches, markloses Zeug in solch schauerlichen Versen daher,* daß man sich allerdings weder in dem herrlichen Evangelium Matthäi noch in der von unserem Volke so treuherzig und innig erfaßten Geburtslegende Christi beleidigt fühlen kann. Man langweilt sich einfach, allerdings fürchterlich. Aber gerne will ich, und sicherlich hunderte mit mir, diese Tortur erduldet haben, wenn nur der unbestreitbare Mißerfolg des Stückes ein praktisches Ergebnis herbeiführen wollte: Schatzgräbern vom Schlage unseres Verfassers eine ernste Warnung zu werden, daß sie mit mehr Ehrfurcht, mit heiliger Scheu die von ihnen erblickten hehren Kleinodien des Volkes behandeln und nicht mit dem ihnen fremden Golde die eigene Armut aufzuputzen suchen. Es könnte sich sonst ereignen, daß ein strafender Geist, wie in diesem Fall hier, das Gold in den kecken Händen in einen Strohwisch verwandelte.

L. W.

Dresdner Brief.

Der Vorwurf, der den Modernen gemacht wird, daß der gesellschaftliche Gesichtskreis ihrer Novellen und Dramen ein enger sei und daß sie selten über den Einzelfall hinaus zu dem Großen und Allgemeinen emporbringen, ist nicht ganz unberechtigt. Unter denen, die diesen Vorwurf erhoben haben, steht auch Wolfgang Kirchbach, und es ist gewiß anzuerkennen, daß er in seinen eigenen Werken, so in den Dramen: „Des Sonnenreiches Untergang" und „Gordon Pascha", der Enge der bürgerlichen Welt praktisch die Weite eines weltgeschichtlichen Bildes gegenüberzustellen sich bemüht hat. Gewiß auch wäre nichts freudiger zu begrüßen, als das Gelingen so wohlgemeinter Versuche, deren programmatische Bedeutung nicht zu verkennen ist. Freilich hat das Heldentum der Geschichte vor dem des Bürgertumes und des Volkes, deren auf den Tafeln der Geschichte nicht gedacht wird, an sittlichem Werte keinerlei Vorrecht zu beanspruchen, und das entscheidende Moment für die Wirkung jeder Dichtung ist und bleibt das Menschentum, das im Purpur ebenso ergreift wie im Lumpengewand des Proletariers. Es kommt nur darauf an, das Typische in der Flucht der Erscheinungen deutlich zum Bewußtsein zu bringen. Die Befreiung eines Sklaven unserer wirtschaftlichen und industriellen Verhältnisse kann für uns mit demselben Interesse dargestellt werden, wie die einer an Tausende zählenden Völkerschaft aus dem Joche der Sklaverei, ja sie wird uns, in Anbetracht naheliegender Gründe, unmittelbarer als diese ergreifen. Es ist also ein Irrtum, zu glauben, allein die Wahl eines sogenannten weltgeschichtlichen Stoffes genüge, um ein tieferes Interesse von vorneherein zu erwecken, ja, sie hebe eine Dichtung von selbst auf eine höhere Ebene. Noch immer ist in Kunstfragen das Wie dem Was überlegen, und noch immer kommt Kunst von Können.

Will man also dem neuen Bühnenwerke Kirchbachs, „Gordon Pascha", dessen erste Aufführung am Residenz-Theater am 16. Oktober d. J. uns zu diesen Bemerkungen veranlaßt, gerecht werden, so wird man es in erster Reihe nach dem Wie und nach dem Können zu messen haben. Das Was des Dramas ist rasch beschrieben; es ist die Schilderung des Unterganges Gordons in Khartum im Kampfe mit dem Mahdi, die sich in fünf Akten vor uns abspielt. Der Stoff ist außerordentlich umfangreich, obwohl Kirchbach nur die letzten Akte der Tragödie oder richtiger des Passionsspieles schildert. Was erwarten wir nun von der Behandlung eines solchen Stoffes? Gewiß nicht ein flüchtiges Bild der Situation, wie es der Illustrator einer Wochen-Revue zeichnet, sondern eine eindringliche und mit den Mitteln der dramatischen Kunst geschaffene Veranschaulichung der Situation, auf der sich die Handlung aufbaut. In dieser Situation aber müssen die Keime der Handlung liegen. Was jedoch gibt uns der Dichter zu sehen? Er führt einige Trupps frisch gejagter Sklaven vor, läßt sie vor unsern Augen verschachern und in ihrer Mitte drei christliche Missionsgeschwister erscheinen, die

*Engel: Herr Winter, still, nur hier geblieben!
Winter: Wie Ihr es wünscht — ganz nach Belieben!
Als Erklärung dafür, daß der Erlöser nicht in einem Palaste, sondern von der Maria in einem Stalle geboren, sagt der Engel Gabriel zur Gottesmutter:

„Du höchste aller Welten,
Der fragt ja nicht nach Geld,
Nur Deine reine Tugend
Ihm also wohlgefällt".

Digitized by Google

das Schicksal der Sklaven teilen, weil sie sich weigern, den Glauben des Mahdi anzunehmen. Alles das geschieht nun mit vielen Thränen und ist gewiß auch rührend, aber es gibt kein Bild des Sklavenelendes an sich. Wir müßten sehen, wie diese Sklaven unter der Knechtschaft selbst leiden; wie sie hineinkommen, interessirt uns kaum, ist außerdem zur Genüge bekannt. Es muß uns der lebendige Beweis erbracht werden, daß die Befreiung der Sklaven aus ihrer Lage ihnen moralisch und materiell helfen würde, daß sie in die Lage kämen, freie Menschen zu sein. Das geschieht nicht; unser Anteil an dem Loos der Sklaven bleibt in der Hauptsache theoretisch. Auch die Gestalt des Mahdi bleibt uns ein leerer Klang, wenn auch das Zeremoniell, das ihn umgibt, das Auge unterhält. Man sieht, Kirchbach hätte sehr wohl bei den Modernen in die Schule gehen können, die ihm in der Schilderung des Milieus weit überlegen sind. Für die Handlung hat der ganze erste Akt, dessen Grundzüge wir eben schilderten, nur den einen Wert, auf das Erscheinen Gordons im zweiten Akte vorzubereiten. Aus der Bewegung des Volkes ersehen wir, daß Gordon das Herz des Volkes besitzt und sein Vertrauen, obwohl er ohne Heer in die von den Horden des Mahdi bedrohte Stadt Khartum kommt. In Anbetracht der Lage ist dieses Kommen ohne Macht eine Tollkühnheit, um so mehr, als sich Gordon nicht einmal versichert hat, ob die diplomatischen Listen, mit denen er den Mahdi bekämpfen will, den Beifall und die unentbehrliche Unterstützung der englischen Regierung finden. Er will durch christliche Nächstenliebe, die den Feind zum Freunde machen soll, siegen, fragt aber nicht einmal, ob er diesen Weg überhaupt gehen kann. Das ist kühn, vielleicht auch im Sinne englischen Heldentumes, aber es entspricht nicht deutschem Pflichtgefühl und verträgt am allerwenigsten die Beleuchtung einer praktischen Realpolitik, in die es der Dichter unter Berufung auf Bismarck rücken will. So ist der Held des Dramas von vorn herein schief gesehen und unzureichend verstanden, ein Grundfehler, der schließlich zur Entfremdung des Hörers von dem Helden führt. Denn nicht darauf, ein realistisch gezeichnetes Charakterbild des Gordon Pascha zu geben, geht der Dichter aus, sondern auf eine Heldenverklärung. Diese ist nun ganz und gar nicht am Platze. Die Idee aber, die uns den Helden naherücken soll, tritt alsbald in den Hintergrund; sie wird durch einen Kompromiß verdrängt, den Gordon, mit Hintergedanken allerdings, auf Zeit mit dem Sklavenhandel abschließt. Dadurch werden die ohnehin unzureichenden Schilderungen des Sklavenelendes im ersten Akt im Sinne des dramatischen Organismus vollends entwertet. Denn nicht um die Sklaverei dreht es sich jetzt mehr, sondern lediglich darum, Gordon in Khartum zunächst eine haltbare Position zu schaffen. Das Bild wird also völlig verschoben und mit ihm der Standpunkt der Zuschauer, wenn sie sich schieben lassen. Was sich nun entspinnt, das ist kein Kampf mehr um Ideale menschlicher Freiheit und Gesittung, sondern ein solcher um die Existenz Gordons und seiner Umgebung, der ihm, dem Hilflosen, vertrauenden Einwohner Khartums. Das Ende dieses Kampfes ist vorauszusehen, es ist ein Leiden der Schwachen unter der Übermacht der Starken, bis zur Vernichtung. Dieses Bild der Passivität zu beleben ist kaum möglich. Das einzige dramatische Moment, der Verrat, den ein Freund Gordons an ihm übt, wirkt nicht fortreißend, weil auch ohne ihn Gordon verloren wäre. Um nun die drei letzten Akte auszufüllen, greift der Dichter zur Episode, zur Lyrik, aber das vermag über den ermüdenden Mangel an dramatischem Leben nicht hinwegzuhelfen. Ohne Zweifel liegen hier im Stoffe unüberwindliche Schwierigkeiten. Durften sie aber dem Dichter bei der Wahl desselben verborgen bleiben? Kaum, und um so weniger, als sie ihm bei der obengenannten Tragödie, „des Sonnenreiches Untergang", in genau derselben Art schon begegnet waren, ebenso unüberwindlich wie jene. So verrät schon die Absicht wenig Blick für die Forderungen einer dramatischen Dichtung, und wie wenig die Durchführung für eine ungünstige Wahl entschädigt, haben wir angedeutet und werden wir noch weiter ausführen. Der Unfähigkeit, die Grundlagen des Stoffes zu erfassen, entspricht leider auch die Unfähigkeit, das Detail scharf und plastisch zu sehen. Das Schwankende, das in der Gestalt des Helden auffällt, begegnet auch in den anderen Charakteren, und kaum ein Typus, geschweige denn eine individualistisch durchgeführte Gestalt macht die dramatische Ebbe erträglicher. In der Einführung der Episode der Iphigenia offenbart sich ebenso wie in den melodramatischen Effekten des letzten Aktes ein überraschender Mangel an Stilgefühl und Sinn für Wahrscheinlichkeit der Situation, und in Einzelheiten, die in den Bereich der grundlegenden Bühnentechnik fallen, eine Sorglosigkeit, die nicht dafür spricht, daß das Werk nach dem Vermögen des Verfassers ausgereift war, als es das Licht der Welt erblickte. Solche Sorglosigkeit spricht auch vielfach aus der Sprache des Stückes, die dringend der Ausfeilung bedarf. Daß die gewählten Verse (unter denen wir Schüttelversen begegnen wie: „Das ist es, was ihr habt zu thun, ihr Herren!") dem Stoffe entsprechen, kann der Dichter auch durch den Hinweis auf philologische Bedenken nicht beweisen. Aus dem Ganzen ergiebt sich, daß es mit dem Willen Größeres zu schaffen als die Modernen noch nicht gethan ist, und wie die Dinge liegen, ist uns das Können moderner Dichter, z. B. Hauptmanns oder auch Hirschfelds, immer noch lieber als das Wollen Kirchbachs. Die Aufführung des Stückes im Residenztheater erzielte übrigens dank der gediegenen künstlerischen Leistung Adolf Kleins als Gordon einen Erfolg, deren Bestätigung durch ein fremdes Publikum jedoch noch abzuwarten ist. Wie es heißt, soll das Stück zunächst in einer englischen Übersetzung in London aufgeführt werden.

Leonh. Lier.

Musik.

* Wichtigere Musikaufführungen.

Berliner Brief.

Die Konzertzeit von Berlin hat mit der gewohnten Sturmflut begonnen. Unter den Gaben, die sie bringt, entsteht sofort die übliche Zuchtwahl. Zahllose kleine Konzerte von armen Provinzlern, welche sich gern eine gute Berliner Rezension holen möchten, verschwinden lautlos im Abgrund. Dann kommen die besser Gestellten, deren Ruf schon in der Hauptstadt gefestigt ist und auch bei schlechteren Leistungen sich auf der erreichten Höhe hält. Darauf folgen die Meteore, die ungeahnt aufleuchten, die Menge fasziniren und plötzlich in aller Munde sind. Auch dieser Winter hat in dem russischen Geiger Petschnikoff schon eine solche Erscheinung zu verzeichnen. Man hatte von seinem Vorleben — er soll der Sohn

Digitized by Google

eines Kutschers sein — die interessantesten Dinge vorausberichtet, man hatte seine Violine, den Stradivarius Laubs, welchen er durch Vermittlung des Zaren erhielt, mit dem genügenden Nimbus eingeführt, dann erschien er selbst, riß alle Welt hin, kündigte sogleich ein zweites und drittes Konzert an, und in allen Zeitungen las man schleunigst die Annonce der Konzertdirektion Hermann Wolff, daß Petschnikoffs Geschäfte ihr allein anvertraut seien — der gewöhnliche Verlauf des alljährlich sich abspielenden Prozesses.

Nicht bloß ein russischer Virtuose, auch eine russische Komposition hatte bisher von allen Neuerscheinungen den größten Erfolg. Es ist die fünfte Tschaikowskische Symphonie, die bisher noch nicht aufgeführt worden war. Herr Nikisch brachte sie in seinem ersten philharmonischen Konzert, das einen rauschenden Erfolg hatte. Die Kritik hat das Werk sehr warm aufgenommen; ich stelle das fest, weil ich mich selbst nicht ganz zu diesem Urteil bekennen kann. Mir gab die Symphonie sehr wenig. Der erste Satz, der sich eines großen allgemeinen Beifalls erfreute, ist für mein Gefühl überhaupt nicht in symphonischem Stil geschrieben, er bewegt den Tonkörper nach einer Richtung, statt ihn durch einander zu bewegen, es fehlt die polyphone Auffassung. Die Themen lohnen sich nicht recht, hier wie in den anderen Sätzen — sie haben wenig Profil, und man weiß nicht, warum sie so und nicht anders ausgefallen sind. Wo dem Ohr geschmeichelt wird, sind wir meist an der Grenze der Trivialität. Wir glauben nicht an die Notwendigkeit dieser Symphonie, wie auch der Komponist nicht daran geglaubt hat. Einem Beethoven war die Symphonie eine lebendige Form, heut ist sie ein erstarrtes Schema. Wir glauben nur noch an die psychologische Symphonie, die man „symphonische Dichtung“ nennt.

Ein ähnliches Gefühl hatte ich bei der Sindingschen D moll-Symphonie, die Weingartner in seinem zweiten Konzerte als Neuheit brachte. Christian Sinding, der Musiker, hat mit seinem Bruder dem Maler eine gewiße Äußerlichkeit gemeinsam, von seinem dritten Bruder, dem Bildhauer größten Stils und gewaltigster Engerie, trennt ihn eine Ewigkeit. Denn das ist es, was ihm fehlt: die Energie der ungebrochenen Kraft, die Kühnheit des Wegesuchens. Sein Werk ist zu klar und durchsichtig, um tief zu sein. Man sieht die Grenzen seiner Begabung und ist sofort mit ihm fertig. Der Mittelsatz des Scherzos ist von einem eigentümlichen knallenden und pfeifenden Schwung — aber kaum ist der Rausch verflogen, so sehen wir, daß es nur Blendwerk war. Es fehlt auch hier der Glaube. Es fehlt die Überzeugung, die Jünger gewinnt. Man kann nicht, nicht nein sagen. Es klingt — obwohl die Orchesterkenntnis Sindings nicht ganz einwandfrei ist — alles so weit ganz schön, aber es interessirt gerade so lange, wie es dauert, und es bleibt nichts in uns zurück. Wie vieler moderner Tonwerke Signatur ist diese! Auch der nationale Zug ist durch eine mendelssohnhafte elegante Haltung verwischt. Wie bei Tschaikowski ein gewisser russischer Trübsinn, so ist zwar auch hier ein gewisser nordischer Walhallzug unverkennbar, der auch in der Instrumentation aus Wagners Anregungen entwickelt ist — aber das genügt nicht, um das Werk spezifisch nordisch erscheinen zu lassen.

Die südlichen Norweger nämlich sind in aller Kunst recht international geworden. Man wird auch bei Ibsen später die Perioden unterscheiden: vor Christiania und nach Christiania. Christiania ist darum Hauptstadt geworden, weil es eigentlich eine dänische Stadt ist und das dänisch-französische Wesen auch in Norwegen den Kulturfaktor darstellt. Die wahre norwegische Hauptstadt ist Bergen, und der Vertreter der reinen nordischen Kultur ist Björnson, dessen geistige Heimat droben, nicht weit von Drontheim, im Romsdal ist. Daß bei der großen Erhebung des Nordens eine reine nordische Musik nicht geboren wurde, hat also seinen Grund darin, daß ihre Heimat Christiania durchaus nach dem internationalen Dänemark hinüberblickt, geographisch wie kulturhistorisch.

Eine dritte Neuheit, deutschen Ursprungs, ist sozusagen noch am ehesten national ausgefallen. Es sind die beiden neuen Klarinetten-Sonaten von Brahms, welche, nachdem sie neulich zum Meininger Musikfest das erste Mal erschienen waren, einem größeren Publikum hier durch das erste Konzert des Halirquartetts vorgestellt wurden. Sie sind insofern deutsch, als sie von einem akademischen Geiste durchzogen scheinen. Akademisch ist schon die Idee, der Klarinette eine solche Stellung in der Kammermusik zuzuweisen. Wie man weiß, liebt sie Brahms. Er hat sie in jenem Klarinettenquintett, dessen zweiter Satz das Größte darstellt, was wir seit Beethoven in der Kammermusik hörten, bereits zu einer bedeutenden Wirkung gebracht und hat ihr jetzt also zwei ganze Sonaten gewidmet. So sehr man sich seiner Bestrebungen nun freuen muß, welche die reine Orchesterblasmusik zu neuem Leben zu erwecken versuchen, so fraglich ist es, ob das Blasinstrument in der Kammermusik jemals wird eine beachtenswerte Rolle spielen können. Trotz mancher Schönheiten seines Werkes, besonders im zweiten Satz der Fmollsonate, stimmten doch alle Zuhörer in der Übermüdung überein, die ihrem Ohre durch die stundenlange Dauer der Klarinettenklangfarbe bereitet wurde. Die Violine und die anderen Streicher sind wie das Klavier so unendlich vieler Nüancen fähig, daß sie den Zeitraum auch mehrerer Stunden ohne Ermüdung auszufüllen im stande sind. Die Klarinette ist mit ihrer Kunst fertig, wenn sie über melodische Stellen und kurze Läufe hinaus will. Ihre Nüancen sind nur in der Verschiedenheit der Tonhöhe begründet und sie entbehrt vor allem der Mehrstimmigkeit. Brahms' Liebe wird trotz aller Mühe also wohl auf unfruchtbaren Boden fallen, und sein immerhin interessantes Experiment wird ohne Echo verklingen.

Oskar Bie.

Bildende Künste.

• Briefe über bildende Kunst.

Berliner Brief.

Aus den Sälen der Kunstausstellung, die, allen Aufputzes ungeachtet, immer etwas Scheunenartiges an sich haben, kommt man nun wieder zu den kleineren Räumen der Kunstsalons, die sich behaglicher und stimmungsvoller darstellen. Ich fühle mich in ihnen wohler, und ich liebe auch die kleinen Ausstellungen mehr als die großen; ich habe noch nie finden können, daß der Massengenuß von Kunst wohlthuend wirkte. Es wäre nur zu wünschen, daß der Grundsatz der Einheitlichkeit ihrer Ausstellungen von den Kunsthändlern strenger befolgt würde, als bisher.

Digitized by Google

In einer Sammlung, in der allerhand Markt- und Durchschnittsware vereinigt ist, kommt auch das Bessere schwerer zur Geltung, weil sich des Kunstgefühls bald eine abstumpfende Wirkung bemächtigt. Schulte hat leider mit einer solchen Ausstellung angefangen. Bemerkenswert waren in ihr einige französische Landschaften: eine Arbeit René Billottes, die Apsis von Notre Dame darstellend, kräftig in der Form und, wie immer bei ihm, meisterhaft in der Wiedergabe der atmosphärischen Stimmung. Cazin zeigt in einigen Kanalbildern einen Stil von ähnlicher Breite und Festigkeit, während Eugène Jettel zart und fein malt, diskrete Stimmungen mit Reiz wiedergiebt, vor stärkeren Eindrücken aber zu schwach erscheint. Eine hübsche Sammlung von Pariser Ansichten brachte Cagniart. Sie ermangeln der Bewegung und machen darum manchmal einen vedutenhaften Eindruck, aber von der malerisch bisher nur selten verstandenen und festgehaltenen Erscheinung der modernen Großstadt geben sie oft wahrhafte Bilder: wie auf dem nassen Asphalt die Laternen der Omnibusse grüne und rote Lichter in breiten zitternden Streifen malen, wie aus dem grellen Lichte der Straße zum dunkeln Nachthimmel die Häuserriesen gespenstisch aufragen, wie der graue Herbstnebel Formen und Farben einhüllt und auflöst. — Harro Magnussen ist dann wieder zu nennen. Seine Gestalt Bismarcks mit den beiden Hunden ist wieder energisch und charakteristisch; schade, daß der Künstler bei der Bismarck-Konkurrenz hinter den berechtigten Erwartungen entschieden zurückgeblieben; er war eigentlich der, auf den ich meine Hoffnung gesetzt hatte. Noch glücklicher ist vielleicht ein Kopf Friedrichs des Großen, in dem die Züge dem historischen Bilde entsprechend und doch mit eigenartigem Temperamente geschildert sind. Glückt es Magnussen, vom Genrehaften mehr zum Monumentalen vorzurücken, so müssen ihm bei der Selbständigkeit und Gesundheit seiner Auffassung und der Energie seiner Form sicher schöne Werke gelingen. Aber jetzt schmecken die meisten seiner Arbeiten noch ein wenig nach der Episode, und der Künstler scheint zwischen malerischen und plastischen Vorstellungen noch einigermaßen unsicher zu schwanken — Schulte hat auch den Nachlaß des unlängst verstorbenen älteren Bennewitz von Loefen ausgestellt: eine große Zahl von Studien aus dem deutschen Walde und der deutschen See, ehrlich, treu und liebevoll, wenn auch durch die Schwere der Form und Farbe heut nicht mehr ganz unserem Empfinden entsprechend.

Gurlitt hat mit einer Herbstausstellung eröffnet, der man den Titel „Allerlei Modernes“ geben könnte. Es sind auch einige neue Leute da: ein Lübecker Hermann Lind, der in einer Darstellung von „Skatspielern“ die Genreszene bekannten Stils von der malerischen Seite anzufassen sucht, nicht ohne Kraft, aber doch nicht mit völligem Gelingen, da ein Zuviel an Absicht dem Bilde anhaftet. Anna Costenoble gehört zu den Modernen, die ganz aufs Phantastische ausgehen, mit denen ich aber persönlich nicht mitkomme, weil ich keine festen Wurzeln der Naturanschauung entdecken und daher nur Manier, nicht Stil finden kann. Ein Bildnis des Schriftstellers Przybyhzewski giebt in seiner kaprizierten Art vielleicht keinen schlechten Begriff. Aber ich habe dieser ganzen Richtung gegenüber ein so geringes Vertrauen zur Solidität und die Empfindung einer unsicheren und engen Grundlage des Innenlebens. Christian Rohlfs (Berlin-Weimar) hat, wie mir scheint, mit der Darstellung des sonnendurchleuchteten Waldes, die er durch zahllose nebeneinander gesetzte Farbenflecken zu erwirken sucht, doch wohl zu viel unternommen; man bekommt wohl eine Vorstellung, aber keinen Eindruck, der an Stärke der aufgewandten Arbeit entspräche. Da ist auch eine Chaussee im Regen bei Charlottenburg, ein ärmliches Stück sandiger Erde und dürftiger Bäume — das ist viel schlichter und doch zugleich viel echter und feiner geschildert.

Nun aber von den Älteren — doch wieder den Besseren. Eine altrömische Bacchusfest-Orgie schildert Meister Böcklin. Vor einer fast nur angedeuteten, aber ganz Böcklinisch schönen Landschaft, vor einer in den Farben Pompejis prangenden Villa die mannigfaltigsten und übermütigsten Szenen eines wilden Weinfestes. Ein Mann, der vergebens sich bemüht, seinen Esel zu besteigen; zwei andere, die voll und steif an der Erde liegen; ein selbst vom Bacchus unterjochtes Weib, das vergeblich den Gatten von diesem Schluck abzuhalten sich bemüht. Den Mittelpunkt bildet eine Tanzpantomime, die ein altes Weib und ein dicker Weinschlauch sehr drastisch ausführen. Nach Auffassung und Malweise sind alle Figuren nur Karikaturen; aber das Bild ist voll von Lust und Lärm, von Taumel und Jubel, von dionysischem Übermute und lebendigem Humor.

Wilhelm Leibl ist glänzend vertreten. Eine Tyrolerin, in halber Figur vor einem Fenster stehend, ist geradezu verblüffend durch die Feinheit, mit der bis auf die Musterung des Kleides und die Blumenstöcke am Fenster alles durchgeführt ist. Das Bild wirkt aber doch nicht kleinlich; mit immer wachsender Freude vertieft man sich in die feinen Reize, in die intime Charakteristik, in die durch und durch belebten Einzelheiten. Ein „Tiroler mit grüner Weste“ und ein „Männlicher Kopf“ sind wundervoll charakterisiert: jener fein und streng durchgeführt, dieser breit, wuchtig hingeworfen. Auch hochinteressante Handzeichnungen sind von Leibl da. Ebenso einige meisterhafte neue Studien vom unerschöpflichen und unermüdlichen Menzel.

Hans Thoma hat den „Liebesgarten“ ausgestellt. Ein nackter Jüngling steht vor dem trotzigen Gepanzerten, der den Garten hütet, und hält ihm als Legitimation einen Paradiesapfel vor. So recht ein Bild zum Kopfschütteln für die Klugen. Hinten diese antikisierend gekleideten Mägdlein, und vorn dieser mittelalterliche Ritter und der nackte Jüngling; nein das paßt wirklich nicht zusammen. Und was will dieser so naiv aussehende treuherzige Jüngling nur mit dem Paradiesapfel? Und warum steht der Gepanzerte gar so trotzig da, daß man ordentlich besorgt werden kann? Ja, das sind schwere Fragen. Der sie aufgeworfen hat, der ist auf der Ausstellung in einem Selbstporträt (in Lithographie) zu sehen: ein bärtiger Mann mit weichem Blicke, aber kräftigen Zügen, ein Mann, der gelitten hat, aber „in Schönheit“ lebt. „In Schönheit“ ist dies Selbstporträt, in dem sich Kraft und Zartheit wundervoll vereinigen.

Uhde hört glücklicherweise auf, ausschließlich die religiösen Motive zu behandeln, bei denen er sich schließlich oft in wenig glücklicher Weise wiederholt. „Die Werbung“ und „Allein“ sind zwei einfache, aber in der sprechenden Darstellung des Gemütslebens — hier des verzweifelten Zusammenbruchs, dort des sinnenden Verweilens auf auftauchenden Zukunftsbildern — sehr gelungene Arbeiten, in deren malerischem Vortrage sich ein kräftiger Realismus mit einem feinen Geschmacke wohl-

Digitized by Google

thuend vereinen. Von Whistlers „Dame in Schwarz" kann ich nur sagen, daß ich enttäuscht bin. In der Nachbildung im ersten Hefte des „Pan" habe ich sie nicht verstanden, im Originale finde ich das Bild zum Teil unruhig und gedrückt, zum Teil ohne eigentliches Interesse. Nur die Figur des lachenden Mädchens ist glücklich und reizvoll in der Haltung und von eigenartiger Pikanterie in der Farbengebung. L. Ury erscheint in der ganzen Frische seiner jungen Meisterschaft. Es ist nicht möglich, diese beide Hamburger Landschaften und das Grunewaldbild ohne Freude zu sehen. Wie frei und fröhlich ist der Reichtum der Natur geschaut und genossen, wie schlicht und sicher festgehalten, wie viele kleine Reize sind in die Gesamtdarstellung verwebt, ohne daß die Kraft des Vortrags die mindeste Einbuße erlitte! Ury repräsentiert so recht die tiefe innere Lebensfreude, die unsere wahrhaft moderne und entwickelungsfähige Landschaftsmalerei so vorteilhaft auszeichnet vor der arbeitsamen, freudlosen Trockenheit der älteren Richtung wie vor den ätherisch-körperlosen Phantasien der Jüngsten. Selbst Liebermann erscheint in einigen neuesten Bildchen von dieser Lebensfreude angesteckt, die aus den Bildern eines Olde oder Heine, Stuck, Dill oder Keller-Reutlingen, Hubert von Heyden oder Leistikow und vieler Anderer unserer Besten so jauchzend heraushallt.

Albert Dresdner.

• Kunstblätter und Bilderwerke.

Die Wiedertäufer. Von Joseph Sattler. (Berlin, J. A. Stargardt. Mk. 20.— Liebhaber-Ausgabe Mk. 100.—

Die neueste Folge Joseph Sattlerschen Griffelwerke zeigt wieder die glänzenden Eigenschaften des jungen Meisters, die zu bekannt sind, als daß es großen Rühmens davon bedürfte; Sattler ist ja sicherlich nicht nur einer der besten Zeichner, sondern auch einer der geistreichsten Erfinder in der heutigen deutschen Kunst Das also sei gerne zugegeben, auch von uns — nun jedoch zum Aber: zum Sattlerschen Altertümeln. Sattler hat diesmal die verschiedensten Mittel benutzt, um eine „echte" Zeitstimmung zu erreichen, und das ist ihm in der That gelungen: uns ist vor den meisten Blättern zu Mut, als läsen wir eine besonders anschauliche alte Chronik. Doch das Bemühen, unsern Standpunkt um vierthalb Jahrhunderte zurückzustecken, kann einem Mann von heut nicht überall glücken: dann und wann wächst also auch bei diesen Bildern doch, so zu sagen, die Untermalung durch, nämlich das Moderne im Künstler. Und dann zeigt es sich, daß ein Kuriositätenwerk auf Kosten des Kunstwerts erstrebt ist. Sattler fällt übrigens nicht nur dadurch zu Zeiten aus der Stimmung, daß er ein völlig modernes Ausdrucksmittel zwischen altertümlichen braucht, sondern auch dadurch, daß er gelegentlich Dürern überdürert; ein solches Zusammenquirlen z. B. von Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu einem fürs Auge kaum aufzulösenden Menschengehäuf, wie auf dem durch den „Pan" verbreiteten Probeblatte, findet sich auch auf Dürerschen Holzschnitten nie. Eine Vergleichung Sattlers mit den altern Meistern auf die feineren und zumal die innerlicheren Werte hin sei überhaupt all denen empfohlen, die in ihrer Bewunderung Holbein, Dürer und Sattler schon beinah nebeneinander setzen wollen. Handelt sichs darum, Sattlers Kunst als das zu sehen, was sie wirklich ist, so wird man ihr zunächst einmal das Rüstzeug aus Urväterzeiten abnehmen müssen, das uns jetzt gar so sehr in die Augen sticht. Das, was ein Künstler im Bunde mit der Natur aus sich selber herausschafft, bestimmt seine Bedeutung, nicht was er, und wär es noch so virtuos, anempfindet. Eben weils eine Thorheit wäre, zu sagen, Sattler verdanke seine Erfolge nur dem Kokettiren mit der Altertümelei-Mode, wünschen wir, er befreite sich von dieser mehr.

Vermischtes.

• Literatur.

Das Berlinertum in Literatur, Musik und Kunst. Von einem Unbefangenen. (Wolffenbüttel, Zwißler, 50 Pf.)

Eine mit wirklich ungezwungener fröhlicher Laune, aber natürlich nicht ohne starke Einseitigkeiten und mit zu wenig Gründlichkeit geschriebene Abweisung des unverhältnismäßig großen Einflusses, den die „Berliner" in Sachen der Kunst zwar nicht haben, aber doch beanspruchen. Berlin, meint der „Unbefangene", ist schon deshalb kein Paris, weil Paris zum großen Teile Frankreich gemacht hat, Berlin aber zum größten Teile von Deutschland gemacht worden ist — zum Mindesten in künstlerischen Dingen; bei der Politik, die der Verfasser den Berlinern als Tummel- und Herrschbereich überlassen will, liegts ja immerhin anders. Unser Anonymus zieht gegen die Berliner „Moderne" vom Leder, sie „kennt" nach ihm „für den Einzelnen kein höheres Ziel aller Bestrebungen, als aus einem Menschen einen Großstädter zu machen." Gefühl, Gemüt würden da mißliebig, Begeisterungsfähigkeit mache geradezu anrüchig. Über Alles, wozu dergleichen nötig ist, sei man „hinaus", über die Romantiker z. B. sowohl wie über die Klassiker — eigentlich läge die Sache freilich so, daß man zufolge seines Berlinertums weder die einen noch die andern verstehen könne. Verstehen könne man im Grunde nur, was denn auch als der würdigste Gegenstand der Beschäftigung erscheine: sich selbst, die Kunst, die das Großstädtertum darstellt. Da käme man nun dahin: „grenzenlose Bewunderung des eigenen Ichs, die niemals durch irgend eine Leistung in die Versuchung einer Selbstprüfung gebracht wird, und: die allergemeinsten Laster, dargestellt wie große, übermenschliche Leidenschaften in der Kunst eines Halbgotts." Typus des Berliner Schriftstellers sei Sudermann, bei Licht besehen: eine männliche Marlitt, eingetaucht ins schneidige Berlinertum. Der „Unbefangene" führt gerade das des Näheren durch; er kritisiert Sudermann sehr scharf, aber, wie wir leider gestehen müssen, auch nach unsrer Meinung nicht eben falsch. Dann empfangen noch der Berliner Witz, das Berliner Theaterwesen, der Berliner Gassenhauer, diese edle moderne Form des Volksliedes, und noch dieses und jenes ein paar Streiflichter und Schlagschatten, bis der Verfasser mit dem Rate endigt: das Berlinertum sich in der Zeitungspolitik austoben zu lassen. Da sei beiden Teilen geholfen: die Berliner könnten sich dabei furchtbar wichtig vorkommen, und die übrigen Leute im Reich brauchte das nicht zu stören, da im Grunde die Zeitungspolitik äußerst gleichgiltig sei. Ja, aber wie kriegten wir die Berliner dazu, auch ihrerseits des „Unbefangenen" Rat zu folgen und die Kunst jenseits der Ringbahn zu lassen?

Um ernsthaft zu sprechen: die zahlreichen Übertreibungen und Einseitigkeiten der lustigen Schrift werden ja jedem Leser einleuchten. Aber ein Unbefangener wird doch auch diesem „Unbefangenen" von manchem Worte (das übrigens seinem Sinne nach nicht neu ist) zugeben

Digitized by Google

müssen, daß es trifft. Wie weit wir selber den Einfluß des Berlinertums auf unser Kunstleben für verderblich halten und wie sehr wir eine entschiedene Ablehnung dieses Einflusses durch das übrige Deutschland wünschen, das wissen unsere Leser aus früheren Beiträgen. Zwar, das märkische Volk rings um Berlin herum ist ein ganz ungewöhnlich tüchtiges Volk, gerade im echten alten Berlinertum dürften also wohl der tüchtigen Kerne genug stecken, wenngleich das Gebiet der Phantasie, die Kunst, schwerlich der geeignetste Boden für sie sein dürfte. Das eigentliche Unheil beginnt erst mit dem Großstadtwesen. Dieses Zusammenhausen von Nord- und Süddeutschen, Slaven, Juden, Ausländern, es muß ja eine Mischungskultur hervorbringen, der die wichtigste Bedingung gesunder Kunst, die aus der heimatlichen Scholle gesättigte Bodenwüchsigkeit, die Ursprünglichkeit, fehlt. Wie locker ist da auch der Zusammenhang mit der Natur, die nur auf Landpartien oder Sommerreisen mal flüchtig besehen wird! Flüchtigkeit ist ja überhaupt ein Hauptunglück im Großstadtleben — für nichts ist bei der Überfülle von Eindrücken die rechte Zeit da, und so werden sie alle im Vorbeigehen benascht, nichts aber wird genossen. Es gibt unter den gebildeten Berlinern wahrhaftig der Leute genug, die das auch bitter empfinden und den Narren zürnen, die sich im Zentrum der Kultur stolz fühlen, während sie doch nur darin sitzen, wie der Bergmann im Berg, also nicht eben mit weitem Überblick. Wenn man das eine gute Weile beobachtet hat, wird man zwar nicht aufhören, sich gegen die Aufdringlichkeit und Großrednerei Berlinischer Literaten oder solcher Leute, die wert wären, welche zu sein, heiter oder ernst zu wehren, aber man wird auch etwas wie Mitleid gegen die Ärmsten fühlen, die von unserem „Unbefangenen" denn doch nicht gerecht behandelt werden. Und wenn sich trotz all dieser Erschwerungen Einiges auch auf dem Gebiete der Kunst, wie z. B. die Berliner Bildhauerschule, denn doch recht stattlich entwickelt hat, so wird man sich davor hüten wollen, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Ganz Berlin ist noch nicht „verberlinert", und gar weit vorwärts kommen wir mit Verallgemeinungen wie denen des „Unbefangenen" nicht.

Sprechsaal.

Franz Stuck und große Meister.

Ich habe es schon vielfach lesen und hören müssen, wie Böcklin, Thoma, Klinger, Stuck in einem Atemzug als „unsere großen Künstler" genannt werden. Ich bin fest überzeugt, die Ansicht von vielen zur Geltung zu bringen, die auch ein Recht zum Mitsprechen haben, wenn ich gegen eine solche Zusammenstellung protestiere.

Wäre nicht die verblüffende, geniale Ausdrucksfähigkeit Stucks, ich wüßte mir ein Urteil wie das zitierte überhaupt nicht zu erklären. Aber macht die Ausdrucksfähigkeit den Künstler allein? Den Künstler macht sie, natürlich; die Größe des Künstlers aber hängt doch wohl noch von einem anderen Umstande ab. Von dem Werte dessen, was ein Künstler in sich findet, um es auszudrücken, wiederzugeben.

Und wie kann man da Stuck mit Thoma oder Böcklin zusammenthun! Wie kann man den Effekt, die sinnlich ergreifende Wirkung, die Stuck über seine Gemälde auszugießen weiß, mit der geistigen Größe der genannten Meister vergleichen!

Wenden wir uns einmal einigen seiner am meisten bewunderten Bilder zu.

Da ist „der Krieg". Das Schlachtfeld mit den unzähligen Leichen und dem darüber hängenden Wolkenhimmel bringt einen einheitlichen, düsteren Eindruck hervor und ist sicherlich vortrefflich gemalt. Aber nun die Figur des Reiters, sie, die doch zweifelsohne den Krieg oder den Genius dieses Blutfeldes darstellen soll? S' ist ein böser Mensch ohne Frage; im Dunkeln möchte wohl ein ruhiger Bürger kaum mit ihm zusammentreffen, aber wo, wo liegt in diesen Zügen die grimmige Gewalt eines furchtbaren Geistes? Wo die grimmige Zerstörungswut oder das schreckliche Gesättigtsein eines blutdürstigen Dämons? Welcher Unbefangene kann die grausige Größe des Krieges aus diesem nur unheimlich bösen Gesichte ersehen?

„Stuck hat ihn aber so empfunden!" Gewiß, und er hat seine Anschauung meisterhaft ausgedrückt. Von hier aber zu Böcklin oder Klinger und von dem Effekt des Unheimlichen bis zur Größe des Furchtbaren ist eine weite Kluft.

Oder nehmt doch „die Sünde"! Blickt die Sünde einen großen Menschen so an? Ist das die unheimliche Gewalt, die mit unerklärlicher Zaubermacht sich Eingang in die Seele des Edelsten verschafft, die festgefügte Harmonie einer starken Brust zerreißt und — als die Stärkste — den Starken in wildem Triumphe hinter sich schleift? Ist das die Reue, die, schlimmer als die Sünde selbst, das Herz versteinen macht in wilder Verzweiflung? Was können die Kämpfe einer Seele gewesen sein, aus deren Zwiespalt sich nicht fürchterlichere Ungeheuer erheben? Dies raffiniert gemalte Dämlein mit stechendem Blick, die schlimme Schlange kann wohl manchen braven Mann verführt haben, in dessen Brust neben guten Tugenden auch etliche stille Empfänglichkeiten für Pikanterien um der Pikanterie willen schlummerten — ein richtiger Kerl kommt ja gar nicht einmal zum Bereuen über ein Abenteuer, das er allenfalls in einer schwachen Stunde mit der unguten Dame gehabt haben kann!

Man denke einmal an die Wucht in den grandiosen Köpfen „Not und Armut", die Böcklin vor einigen Jahren im Glaspalast ausgestellt, und man wird sofort einen Unterschied spüren, der jedes weitere Vergleichen abschneidet.

Aber nicht nur Größe sprechen wir Stuck ab, sondern auch noch etwas andres, was Thoma sowohl wie Böcklin und Klinger im höchsten Grade besitzen: das Edle der Empfindung.

Stucks Fühlen und Sehen ist roh. Die Empfindung hiervon verläßt mich nie beim Betrachten seiner Bilder: sei es nun eine Darstellung des Todes, der übers Schlachtfeld reitet, oder eines Nymphleins, das mit ausgespreizten Beinen auf dem Sande liegt, oder das Pastellbildnis einer Frau — überall begleitet mich dieses Gefühl. Und ich weiß, daß es nicht in der Situation selber für mich liegt. Mich

Digitized by Google

stört nicht die Nacktheit — wie sich die Nacktheit gibt, darin liegt für mich das Rohe. Gegen das Gefühl, das da in mir aufsteigt, hülfe auch die dickste Bekleidung dieser Gestalten nichts.

Vielleicht kann ich mich am besten vor „Kentaur und Nymphe" Stucks in der diesjährigen Sezessionsausstellung verständlich machen.

Ein entzückendes Motiv. Ein tölpelhafter Kentaur preßt liebkosend eine Nymphe an sich, die sich ihm scheinbar hingibt, während man es wohl merkt, daß sie ihn nur zum Besten haben will, um ihren rings im Kreise versammelten Genossinnen den ergötzlichen Anblick des in seiner Verliebtheit so unbeholfenen Burschen zu geben.

Was hat Stuck daraus gemacht? Man sehe sich einmal diese Nymphen, lustige Kinder des Waldes und der Wiesen, an! Ist auch nur eine einzige unter ihnen, die man in organischen Zusammenhang mit frischer Luft und Waldesgrün bringen kann? Meiner Ansicht nach sind diese Geschöpfe sämtlich Stadtdirnen. Das hat allerdings mit der Rohheit noch nichts zu thun, und ist nur ein Fehler im Kunstwerk. Wir kommen aber gleich zur Sache. Man betrachte nur, wie sich diese Dirnen freuen am neckischen Schauspiel. Ausdrucksvoll? Ja und wie ausdrucksvoll? Seht, wie sie ihre Augen aufreißen, wie sie lachen übers ganze Gesicht, was für frechsuchende Blicke sie schießen! Wo ist die golden übermütige Heiterkeit der Szene geblieben? Ist sie nicht verkehrt in plumpe, wilde, gierige Ausgelassenheit.

Ich mache Stuck keinen Vorwurf aus dieser Auffassung. Ich verlange nicht von ihm, daß er anders sein soll, als er ist. Ich wäre der letzte, der das thäte. Aber die Art seiner Künstlerschaft gerade zu bezeichnen, sei unverwehrt: sie gefällt sich immer im Rohen.

Stucks Kunst ist meiner Ueberzeugung nach eine plebejische Kunst. Man verstehe mich nicht falsch, das soll keine Schmähung sein. So wie ich die Kunst auffasse, scheint es mir berechtigt, ja heiß erwünscht, daß sich jeder Teil des Lebens darin ausspreche. Von solchem Standpunkte gesehen, verschwinden die Wertunterschiede der einzelnen Lebenserscheinungen. Alle sind gleich notwendig, um das Leben in seiner Vollkommenheit darzustellen. Und je freier, je unverfälschter, je ungebundener von äußerlichen Bedenken ein Talent sich ausspricht, desto froher heiße ich es willkommen.

So ist mir Stuck am liebsten, so habe ich wirklichen Genuß von ihm, wenn er sich einen plebejischen Vorwurf wählt. „Viktoria", glaub' ich, hieß das Bild, das er im vorigen Jahre ausstellte: ein junger, römischer Athlet betrachtet eine Viktoriastatuette in seiner Hand, voll düsteren Sinnens. Dieser Römer mit seinem energischen Kopf, mit seinen bösen, verderbten Augen scheint mir erfüllt von Leben und Wahrheit, ein prächtiges Abbild jener düsteren, unheimlichen Gesellen aus der späteren Kaiserzeit. Hier deckt sich Inhalt, Ausdruck, meisterhafte Ausführung.

In seinem eigentlichsten Elemente ist Stuck, so mein' ich, bei der Darstellung grobsinnlicher Scenen; hier könnte er auch in sich Vollendetes leisten. Nur sollte er seine Gestalten zu diesem Zwecke doch lieber nicht der Welt der Naturgeister entnehmen. Seine Sinnlichkeit, d. h. die in seinen Werken ausgedrückte, ist nicht eine Sinnlichkeit, wie sie in freier Natur sich entwickelt, sondern die Sinnlichkeit eines Menschen, der in der Stadt mit ihren vielfach verzerrten sittlichen Verhältnissen gebildet ist.

Ich bin am Ende. Nicht zu verkleinern und zu schmähen, war der Zweck dieser Skizze: wir wollen Stuck Gerechtigkeit widerfahren lassen nach bestem Können und Wissen, und immer von neuem staunen über die verschwenderische Gabe des Ausdrucks, die ihm geworden ist. Aber mit ehrlichem Zorn und laut wollen wir uns dagegen wehren, wenn man ihn unseren großen Meistern Thoma, Klinger, Böcklin an die Seite setzen will.

L. Weber.

Inhalt: Über den Stil in der Dichtung. — Rundschau. Dichtung. Schöne Literatur: Martin Greifs „Gesammelte Werke". „Die Erbschleicherinnen" von Ernst v. Wolzogen. „Sturmwind im Westen" von Felix Holländer. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen (Berliner Brief. Münchner Brief. Dresdner Brief). — Musik: Wichtigere Musikaufführungen (Berliner Brief). — Bildende Künste: Briefe über bildende Kunst (Berliner Brief). Kunstblätter und Bilderwerke. (Die Wiedertäufer von Jos. Sattler). — Vermischtes: Das Berlinertum in Literatur, Musik und Kunst. — Sprechsaal: Franz Stuck und große Meister.

Den verehrl. Redaktionen zu geneigter Beachtung. Nachdruck der Originalbeiträge unsres Blattes gestatten wir nicht nur gern, sondern wir bitten sogar im Interesse der Sache darum, müssen jedoch deutliche Quellen-Angabe zur Bedingung machen. **Redaktion und Verlag des Kunstwart.**

Kunstwart-Anzeiger.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (40
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator Rudolf Bangel.

Neuer Photographischer Kunstkatalog:
Gallerie-Bilder Italiens,
Handzeichnungen, gratis und franko von
G. Brogli, Via Tornabuoni, Florenz.

Digitized by Google

Gegr. 1864. **ADRESSEN-SERBE-LEIPZIG** Katalog über 6.000.000 Adressen für 50 Pf. = 35 Kr. ö. W. in Postmark. Internationale Adressen-Verlags-Anstalt (C. HERM. SERBE) Leipzig. Gegr. 1864.

Die „direkte Offerte" ist die wirksamste und billigste Art der Reclame!

Fix und fertige Adressen jeder nur erwünschten Art und aus allen Städten, Provinzen und Ländern der Welt auf Abreissbogen elegant geschrieben und mit der richtigen Titulatur versehen, braucht jeder Erfinder zum direkten Angebot seiner Erfindung an die vermuthlichen Interessenten — jeder Fabrikant zur direkten Bekanntmachung neuer Produkte bei theilweiser Ersparung der grossen Kosten und Spesen für Reisende und Vertreter — jeder kleine und grosse Geschäftsmann, welcher Absatz von Waren in seiner Provinz oder in fernen Ländern direkt an die Consumenten erlangen will — jeder Verlagsbuchhändler behufs direkter Versendung seiner Prospecte an die muthmasslichen Interessenten seiner Verlagswerke, zur kraftvollen Unterstützung der Bemühungen des Wiederverkäufers — jeder Zahnarzt, jeder Händler, jeder Grossist und Agent, jeder Geschäftsreisende (als Kundenregister), jede junge Firma, die sich empfehlen will — jedes alte Haus, um neue Absatzgebiete zu erwerben.

Unsere im Jahre 1864 gegründete Anstalt stellt es sich zur Aufgabe, Adressen jeder Art, übersichtlich geordnet, für alle Zwecke zusammenzustellen und zu liefern und ist jetzt im Stande, mehr als 6 Millionen Klebe-Adressen, welche fortwährend unter Controlle stehen, sofort nach Bestellung liefern zu können und zwar zu einem noch nicht einmal die Kosten ihrer Abschreibung erreichenden Preise. Unser Adressenkatalog specificiert alle vorräthigen Adressen und steht Jedermann gegen vorherige Einsendung von 50 Pfg. = 35 Kr. ö. W. = 65 cts. in Briefmarken zur Verfügung. Man findet alle weiteren Fragen über das Wesen unserer Adressen darin beantwortet; das interessante Buch bildet eine Statistik über alle nur denkbaren Geschäftszweige und giebt Aufschluss über die Anzahl aller bestehenden Geschäfte, Behörden und Privatleute des Lehr-, Wehr-, Nähr-, Zehr-, Verkehr- etc. Standes nach Branchen geordnet und sollte sich in jedem Comptoir, bei jedem Beamten und in der Bibliothek eines jeden Privatmannes vorfinden.

Nochmals: *Unsere Adressen sind nicht gedruckt, sondern auf Streifchen (Grösse 10:2,5 cm) sauber geschrieben, gummirt u. perforirt — also fix u. fertig zum Versandt — u. eignen sich sowohl zum Aufkleben auf Couverts als auch auf Streifbänder. Wir garantiren für die Richtigkeit jeder einzelnen Adresse in weitgehendster Weise. Lieferbar innerhalb 24 Stunden: bis 2 Mill.*

C. Herm. Serbe — Internationale Adressen-Verlags-Anstalt — **Leipzig.**

DER AKT

100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen.
Gestellt und herausgegeben v. **Prof. Max Koch**, Historienm. Archit. u. Bildh. **Otto Rieth.**
10 Hefte à 10 Taf. 24×32 cm à M. 5.— pro Heft. 100 Taf. in eleg. verschliessbarer Mappe M. 50.
Berlin S. 53. **Internationaler Kunstverlag**
100) **M. Bauer & Co.**

Braut-Seidenstoffe

weisse, sowie schwarze und farbige jeder Art zu wirkl. Fabrikpreisen unter Garantie für Aechtheit und Solidität von 55 Pf. bis M. 15 p. M. porto- und zollfrei ins Haus. Beste und direkteste Bezugsquelle für Private. Tausende v. Anerkennungschreiben. Muster fco. Doppelt. Briefporto nach d. Schweiz.

Adolf Grieder & Cie. Seidenstoff-Fabrik-Union, **Zürich**

Königl. Spanische Hoflieferanten. 112

Neue Brandmalerei-Vorlagen

sehr praktisch, weil vielfach verwendbar, schön und flott gezeichnet, und einzig in ihrer Art empfiehlt

G. A. Noll in Halle a/S.

Spezialgeschäft für **Malerei** Holzbrand u. Kerbschnitz-Arbeiten etc. Reichillustr. Preisliste gratis und franco. (102

Das Atelier

Organ für Kunst und Kunstgewerbe

Erscheint Anfangs und Mitte jeden Monats.

Verlag: **Hans Rosenhagen.** Redaction: **Wilhelm & Brasch.**

Geschäftsstelle **BERLIN SW.,** *Schützenstr. 63.*

Das **„Atelier"** *bringt aus der Feder namhafter Fachschriftsteller und Kritiker sachgemässe, anregende Berichte über alle Bewegungen im Bereiche der modernen Kunst, des Kunstgewerbes und der Architektur, ferner erschöpfende Mittheilungen über sämmtliche Begebenheiten innerhalb dieses Gebietes. Durch die Reichhaltigkeit seiner Originalartikel und durch die Fülle der allgemein interessanten, übersichtlich zusammengestellten Kunstnachrichten hat sich das* **„Atelier"** *einen grossen Leserkreis erworben.*

Abonnements *können mit jedem Heft begonnen werden. 6 Hefte (3 Monate) Mk. 2.—.*

Inserate *finden wirksamste Verbreitung; Preis der 3 gespalt. Petitzeile* **40** *Pfennige.* 114

Musterzeichner gesucht.

Für das Atelier einer Fahnenfabrik wird per sofort oder per 1. Januar ein academisch gebildeter Zeichner gesucht, der im Stande ist, selbstständig neue Entwürfe (in kleinem Maaßstab) zu componieren und sorgfältig auszuführen. Dauernde und angenehme Stellung; Offerten mit Angabe der Gehalts-Ansprüche zu richten an A. F. 121 Exped. ds. Bl. 121

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Einbanddecken

zum „Kunstwart" durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendungen des Betrags ohne Portoberechnung vom unterzeichneten Verlag zum Preise von 2 M. für das Stück zu beziehen sind. Die Decken sind von hervorragenden Künstlern als vornehm und geschmackvoll in ihrer Wirkung anerkannt; sie ähneln denen sogenannter Liebhaberbände und sind in zwei Ausführungen zu beziehen: einer helleren (hellockerfarbenes gemustertes Lederpapier, Ecken und Rücken hellblauer gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild bordeaurot), und einer dunkleren (stumpfblaue Leinwand, Ecken nnd Rücken dunkelbraunroter, gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild dunkelblau). Die Decken sind auch als Sammelmappen zu verwenden.

Georg D. W. Callwey,
Kunstwart-Verlag, München.

Verlag von Jul. Bergas, Schleswig.

Hans Brüggemann

und seine Werke.

Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins.

Von **Aug. Sach.**

Zweite völlig neubearbeitete Auflage

Preis 2 M. 40 Pf.

Zum ersten Male ist hier der Lebens- und Bildungsgang des bisher geschichtlich so wenig faßbaren Künstlers in Zusammenhang mit den Zeitverhältnissen gebracht und dabei seinen Hauptwerken den Altarschreinen in Schleswig und Segeberg ausführliche Beschreibung und Erläuterung gewidmet (122

Polirter Granit

KESSEL & RÖHL

BERLIN SO.,
53 Elisabeth-Ufer 53.

(108

Die

Prinzipien des Erfolgs

in der Literatur.

Von **George Henry Lewes.**

Deutsch von **Georg Fuhr.**

Mk. 3.—, geb. Mk. 3. 75.

Das Buch des berühmten englischen Autors ist für jeden von großem Interesse, der zur Literatur in irgend welcher Beziehung steht, vor allem für Lehrer, Schriftsteller, Redakteure, Gelehrte, Bücherfreunde, Buchhändler 2c. und alle Gebildete.

„Für die Zusendung des Buchs: „Die Prinzipien des Erfolgs in der Literatur" bin ich ihnen aufrichtig dankbar. Es ist ein wirklich fesselnd und geistvoll geschriebenes Buch — ohne Phrase!"

Konrad Ettel, Wien.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen; gegen Einsendung des Betrags auch vom Verleger

Gustav Moldenbauer
in Elbing und Leipzig.

(90

Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,

BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etabliert 1869.)

Digitized by Google

Die Gemälde von Dürer und Wolgemut

✤ Supplement ✤

19 Reproductionen von Gemälden Dürer's

nach den Originalen zu Bergamo, Berlin, Budapest, Frankfurt a. M., Gotha, Kassel, Köln, Leipzig, Mailand, Meißen, Prag, Sion-House und Weimar

mit Text von Prof. Dr. Henry Thode.

19 Lichtdrucktafeln in Folio-Mappe, Preis 40 Mark.

Eine Ergänzung der früher erschienenen Soldan'schen Publikation:

Die Gemälde von Dürer und Wolgemut.

98 Original-Reproductionen mit Text von Prof. Dr. Riehl in 4 Folio-Mappen. Preis 210 Mark.

Durch die Herausgabe oben erwähnten Supplement-Werkes ist die Veröffentlichung der Gemälde Dürer's zu einer vollständigen gemacht worden; alle seine Schöpfungen auf dem Gebiete der Malerei sind in dieser Gesammt-Publikation vortrefflich wiedergegeben.

Prospekte mit vollständigem Inhaltsverzeichniss stehen gratis zu Diensten.

Dürer-Verlag, J. A. Stein's Buch- und Kunsthandlung in Nürnberg.

Ständige Kunstausstellung
der Münchener Künstler-Genossenschaft
im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.

(101

Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.

Eintritt 50 Pfg.

Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Sekretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft.

Der Vorstand.

Soeben gelangte zur Ausgabe

Adressbuch
von
bildenden Künstlern
der Gegenwart

herausgeg. von **Adolf Bothe**
Redaktionssekretär der „Kunst für Alle".

Jahrg. 1896 — Preis geb. 25 M.

Enthaltend über 10000 Adressen deutscher und ausländischer bildender Künstler als Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher und Radierer, Zeichner etc. etc.

Unentbehrlich für jeden, der zu den bildenden Künsten in irgend einer geschäftlichen Beziehung steht, wie auch wertvoll für jeden Geschäftsmann, der durch direkte Offerte auf Erweiterung seines Kundenkreises bedacht ist

Zu beziehen durch

Georg D. W. Callwey
Kunstwart-Verlag, München.

(96

1794
GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN
HOF-PIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

Schutz Marke

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1a.

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.

Handbuch der
Holzbildhauerei.

Zum Gebrauche für Holzbildhauer und Tischler, gewerbliche und kunstgewerbliche Schulen, Architekten und Musterzeichner, sowie für Dilettanten.

Herausgegeben von

Max Metzger,

Architekt und Lehrer für Kunstgewerbe an der Staatsgewerbeschule in Lübeck.

Mit einem Atlas, enth. 8 Tafeln mit 77 Abbildungen.

gr. 8. Geh. 5 Mark 50. Pfge.

Vorrätig in der Buchhandlung von Gg. D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Billige und gute Schulgeigen
¾ o. ¼ m. Bogen *M* 7, 7½, 8, 9, 11, 14, 15.

Ausgezeichnete Schulgeigen in Etuis
m. Bogen Nr. I *M* 20, Nr. II *M* 25, Nr. III *M* 30, Nr. IV *M* 40. Garantirte Qualität
b. Voranzahlung o. Nachnahme.

V. F. Červený & Söhne, k. u. k. Hof-Instr.-Fabrik in Königgrätz in Böhmen.

ÖLGEMÄLDE

werden und bleiben wie neu durch
Prof. Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorräthig. (119
Prospekt franco.
H. Schmincke & Comp. Düsseldorf.

Geschenk-Bücher etc.
— zu Spottpreisen! —
Verlangen Sie Verzeichnisse
gratis von **Gustav Moldenhauer,**
Elbing, Brandenburgerstr. 16. (91

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

4. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Gesunde und kranke Kunst.

Ein in weiten Kreisen bekannter Philosoph, Julius Duboc, hat neulich ein Buch herausgegeben, ein Buch stark polemischen Inhalts, wie auch der Titel „Jenseits vom Wirklichen" zu verstehen ist, in dem sich ein Abschnitt mit „Kunstsiechtum und Gesundheit" beschäftigt. Das Buch ist so ehrlich geschrieben, daß man in unserer Zeit, in der die Ehrlichkeit nicht die erste Eigenschaft der Bücher zu sein pflegt, mit besonders sympathischen Gefühlen an die Thesen, die der Verfasser verficht, herantreten würde, wenn es nur irgend anginge. Aber es geht nicht an, es geht nicht, weil seine Theorien nicht nur unrichtig, sondern sogar gefährlich sind. Und da sein Irrtum ein typischer ist und die Richtigstellung dieses Irrtums für unser ganzes Kunstleben von großer Bedeutung erscheint, so wollen wir einmal, von diesem Buche ausgehend, versuchen, die nicht mehr neue Frage nach Gesundheit und Krankheit der Kunst recht klar und schlicht zu beantworten.

Duboc stellt den Schöpfungsakt des Kunstwerkes mit Recht dem Schöpfungsakt der Natur an die Seite. Er schließt nun daraus, daß dasjenige Kunstwerk am gesündesten sei, welches das Lebensprinzip am kräftigsten offenbare. Eine Mißgeburt in der Kunst sei nicht anders wie eine im Leben. Ein Kunstwerk könne wohl das Abstoßende in einem gewissen Rahmen verkörpern, aber es müsse, um gesund zu heißen, wenigstens im Ganzen das Leben darstellen, sowie ein vielleicht mit einem Buckel geborener Mensch deswegen noch nicht lebensunfähig zu sein braucht.

Man wird hier gleich fragen: was meint der Philosoph mit dem „Leben"? Erstens müßte nach dieser Theorie, wie der schönstgestaltete Mensch, auch dasjenige Kunstwerk das Ideal sein, in welchem nichts als Leben und Lebensfreude, keine Spur von den „häßlichen" Dingen dieser Welt waltete. Es ist klar, daß diese Kunst sich schlafen legen könnte.

Zweitens: was ist eigentlich dieses „Leben"? Der Philosoph giebt uns seine Beispiele. Er lehnt Hauptmanns „Hannele" ab, weil es nichts als die Darstellung eines in Qualen erduldeten Todes sei, und stellt Hauptmanns „Weber" darum höher, weil das Lebensprinzip der Webergruppe, indem sie sich zum Schluß gegen das Militär behauptet, gerettet sei.

Natürlich sind hier zwei Fehler gleich aufzudecken, aber nur in parenthesi. Die „Hannele"-Dichtung zeichnet sich ja gerade dadurch aus, daß sie dem Tode Leben giebt: sie setzt die herrlichen Phantasievorstellungen eines armen sterbenden Mädchens in Wirklichkeit um, sie lehrt die erlösende und erquickende Macht der menschlichen Phantasie gegenüber den nackten Leiden des Tages, sie stellt also nicht den Tod, sondern die Befreiung vom Tode dar in einer unseren modernen Vorstellungen zugänglichen Form. Und dann kann man Hauptmann nicht beurteilen, wenn man die „Weber" als Lebensprinzip-

Digitized by Google

Drama einem „Hannele“ gegenüberstellt. An solche Dinge hat Hauptmann nie gedacht. Er ist ja — gleichsam die äußerste Konsequenz des Naturalismus — nur ganz objektiver Dichter seinem Stoffe gegenüber, er nimmt sich da den Kollegen Crampton, dort das „Hannele“, da die „Weber“, dort den Florian Geyer, vertieft sich in das Problem des einzelnen Stoffes und sucht es zu bewältigen, nur seinem dichterischen Gehalte nach, nur dem Reize des Stoffes nach, der darin liegt. Um über ein Werk wie „Hannele“ das Urteil fällen zu dürfen: „schauerliches Rührstück“ — muß man doch erst so gut sein und in das Land des Dichters gehen. Wollte ich Duboes Buch vom elektrotechnischen Standpunkt aus beurteilen, wäre das derselbe Fehler.

Es ist klar, zu welchen Folgerungen eine solche Auffassung führen muß. Der Philosoph kommt dazu, ein Bild, wie den Stuckschen „Krieg“ zu verurteilen, weil es nur die Schattenseiten des Krieges, nicht seine etwaigen Frühlingskeime darstelle; er kommtdazu, über Uhde den Stab zu brechen und irgend ein Bild von einem gewissen Medovic zu tadeln, weil es Neros Bacchusfest darstelle, ohne daß irgend einer der zur Hinrichtung bestimmten Christen die Hand drohend gegen den Kaiser erhebe. Hätte der Künstler, sagt er, was ja vollständig in den Rahmen des Vorgangs passend einzufügen war, einen einzigen der christlichen Todesopfer dargestellt, wie er mit drohend erhobener Rechten das unausbleibliche Strafgericht prophetisch auf die üppig sich blähenden Vertreter einer untergehenden Welt heraufzubeschwören schien, so hätte er seine Darstellung in der wünschenswertesten Weise im Sinn der geschichtlichen Wahrheit vervollständigt.

Alle die Kunstwerke nun, in denen das Lebensprinzip, sei es individuell, sei es geschichtlich, zum Siege komme, erklärt der Philosoph für gesund, die gegenteiligen für krank.

Überwinden wir zunächst einmal das deutliche Gefühl, daß hier von Dingen die Rede ist, die mit der Kunst, *wie sie ist*, garnichts zu thun haben, daß alle diese Theorien aus einem völlig kunstfremden Empfinden hervorgegangen sind, und sehen wir uns zunächst nur in der großen menschlichen Erfahrung um, die uns wahrlich darüber nicht im Zweifel gelassen hat, welche Kunstwerke lebensfähig waren und welche nicht.

Es giebt wenige Dinge, über die die Menschen einig sind, aber darunter gehören die großen Ereignisse der Kunstgeschichte. Daß die Meisterwerke der griechischen Plastik, die Gewölbebauten der Römer, die sixtinische Decke des Michelangelo, die Bilder der van Eyck, die Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts, die Erscheinung Shakesperes, Goethes Dichtungen, Beethovens Symphonien und Quartette *groß* waren, darüber herrscht meines Wissens keine Meinungsverschiedenheit. Das ist die trivialste Wahrheit, die es geben kann. Die Werke haben *gewirkt* auf Einzelne, auf Völkergruppen, auf ganze Kulturen. Sie sind bestimmende Faktoren gewesen in der geistigen Entwicklung der Menschheit. Und wie man an Bismarck die Größe eines Staatsmannes zu messen hat, so hat man an ihnen die Größe der Kunst zu messen. Man muß nicht mit einem irgendwie gewonnenen Maßstab der „Gesundheit“ an die Werke herantreten, sondern man muß ihre Kulturbedeutung als das Wesentliche nehmen — und das Wesentliche ist das Gesunde. Was die Entwicklung des Menschengeschlechts in ausnehmender Weise gefördert hat, das ist gesund. Denn die Menschheit ist ein großer Körper, für den alle nahrungspendenden Elemente die Gesundheit bedeuten werden, wie alle nahrungentziehenden die Krankheit.

Wenn wir nun alle die großen Kunstereignisse der Menschheit betrachten, so werden wir finden, daß sie ihre Bedeutung für die Fortentwicklung unserer Kultur nicht dem kleinen Prinzip verdanken, ob sie Leben oder Tod darstellen, sondern einem viel wichtigeren und einzig ausschlaggebenden Prinzipe: ob ihre künstlerische Gestalt die Schöpfung einer neuen Welt, einer zweiten Natur, ob sie eine Erlösung, ein Aussprechen schwebender Worte war und von einer Kraft ausging, die fähig war, eine Kultur in ihren Bann zu zwingen und mit der ganzen Macht subjektiver Ueberzeugung die Größe der Persönlichkeit zu offenbaren.

Die Kunst ist ein Drang wie die Wissenschaft. Sie lebt in uns allen. Sie hat keine Ziele, weil sie sich hüten wird, in irgend einen Priesterzwang einzutreten.

Wenn auch hier und da solche Priester auftreten, sie zu konstruierten Zwecken benutzen und ihr eine Bestimmung einreden wollen, sie macht sich doch immer wieder von diesen Fesseln los und folgt dem eigenen Beweger, der sie treibt, weil sie ist, weil sie lebt und leben muß. Es ist jener tiefe Selbsterhaltungstrieb, der uns alle am Leben erhält, der aller unserer Thätigkeit die innersten Impulse gibt — mag man ihn „Wille“ nennen oder anderswie. Solange dieser Trieb in voller Kraft und Elastizität fortarbeitet, ist sein Körper gesund und lebenskräftig. Seine höchste Gesundheit erreicht er, wenn er die äußerste Energie seines Wesens darstellt, wenn er zum Gipfelpunkt in der Entwicklung der Menschheit wird. Dann wird sein Werk eine Kulturthat, dann wird das große Kunst-Ereignis geboren. Man würde die Gesundheit der Kunst am falschen Maße messen, wenn man sie

Digitized by Google

nicht als höchsten Ausdruck des Dranges nähme, den die Kunst allein darstellt.

Ich habe einmal einen Kunstgelehrten sagen hören, Michelangelo sei ein Unglück gewesen. Dieser dämonische Künstler störte offenbar den Gelehrten. Er hätte lieber eine Kunstgeschichte gehabt, die in sachtem Fortschreiten Glied an Glied fügt, bis eine wohlgeordnete Kette entsteht, die dem Forscher die schönsten Bequemlichkeiten bietet. Dann kann er kombinieren und rechnen, um jenem, leider für einen großen Teil unserer Wissenschaft allzu heiligen Ideale nahe zu kommen: der Philologie. Dieser Michelangelo beunruhigte die Philologie in unangenehmer Weise. Er wagte es, eine ungeheure Persönlichkeit zu sein und Jahrhunderte nach *sich* zu richten. Für den Gelehrten ist das ein Unglück, das die Kreise der Geschichte stört. Für den Kunstfreund ist es ein Glück, das die ganze Macht der Künstlerpersönlichkeit offenbart. Jener wird aus den Manieren der Epigonen beweisen, daß Michelangelo ein Verführer war, wie die politischen Rechthaber beweisen, daß Bismarck ein schlechter Mensch war. Aber die ästhetischen Naturen wissen, daß in der Kunst nur der Tyrann Individuum herrscht und daß seine goldenen Tage auf dem Unglück und den Illusionen Hunderter von Mückenexistenzen sich aufbauen, die im Licht verbrennen. Nicht Wagner, Ibsen und Tolstoi sind ein Unglück, sondern ein Herr Nordau ist das Unglück, der Millionen ins Ohr schreit, daß die Genies abnorm und die Abnormen Verbrecher seien.

Wenn ich einen Kopf von Leibl sehe und mich unter dem Eindruck dieser unerhörten malerischen Souveränität fühle, die aus dem Tiefsten die Dinge schaut und aus der reifsten und sichersten Kraft heraus sie wiedergebärt, so weiß ich: das ist gesunde Kunst. Ich überlege mir nicht, ob das Werk das „Lebensprinzip" verkörpert oder nicht, ich empfinde, daß ich der großen Künstlerseele gegenüberstehe, die das Schöpfungswerk der Natur durch die Hand des Menschen fortführt — und das genügt mir. Wenn ich den innersten Drang, den wir Kunst nennen, in seiner höchsten Potenz am Werke sehe, so ist das etwas viel bedeutsameres und lebensvolleres, als wenn ich vom Künstler irgendwelche stofflichen Auskünfte verlange. Ob der Christ auf dem Nerobilde die Hand drohend hebt oder nicht, ob Stuck den Krieg nur als Vernichter darstellt oder nicht, das ist — wir sehen es nun in voller Deutlichkeit — für die Kunst selbst so unendlich gleichgiltig, daß es unser Urteil, wollten wir danach die Kunst messen, nicht nur recht kleinlich machen, sondern unsern Standpunkt auch in einer geradezu gefährlichen Weise verschieben würde. Mit der Lebensfähigkeit eines Kunstwerkes hat es gar nichts zu thun, *was* der Künstler in ihm bietet, sondern nur, *wie* dieses Werk in die Welt tritt. Verlangen wir stoffliche Rücksichten, so erniedrigen wir die Kunst zur Illustratorie unseres Lebens, während sie seine Prophetin sein soll. Die Künstler lachen über derartige Zumutungen, weil sie fühlen, daß ihnen hier ein Fremder hineinspricht, der mit der wahren Seele der Kunst, dem Pulsschlage ihres eigentlichen Lebens und der Psychologie ihres Betriebes gar keine Verbindung hat. Wir Theoretiker aber müssen vor jenen Thesen immer und immer warnen, wenn uns die Heiligkeit der wunderbarsten Lebensfunktion wahrhaft am Herzen liegt.

Was gesund, was krank genannt wird in den einzelnen Zeitaltern, darüber geht die Geschichte lächelnd hinweg. Es bleibt nur das Große und das Kleine, das in seinem Schatten wächst. Das Große ist höchster Lebensausdruck und darum höchste Gesundheit. Die gesunden Werke sind die, welche aus innerer Ehrlichkeit, aus drängender Gestaltungskraft, aus der Treue gegen sich selbst hervorgingen, und am gesündesten sind die, welche eine große Seele verraten und ein befreiendes Wort sprechen, das ganzen Zeiten die Zunge lösen kann. Krank aber sind die Werke, die nicht aus Überzeugung und Schaffensenergie entsprießen, sondern, sei es der Wirkung, sei es der Mode, sei es der Selbsttäuschung zu Liebe das Kainszeichen der Unehrlichkeit auf der Stirn tragen, in ihrer Affektiertheit sich selbst Lügen strafen und an der Gerechtigkeit der Geschichte schließlich zerschellen, weil die Disharmonie, die in ihrer Erscheinung zu Tage trat, allmählich zersetzend wirkt wie eine giftige Substanz. Aber das Leben hat keine ganz gesunden und keine ganz kranken Körper, und die Kunst mischt sie ebenso. Das ist die letzte Aufgabe des Kritikers, diese Diagnose schnell und sicher zu treffen.

Oskar Bie.

Rundschau.

Dichtung.

* **Schöne Literatur.**

Martin Lehnhardt. Ein Kampf um Gott. Fünf Szenen von Cäsar Flaischlen. (Berlin, F. Fontane & Co. Mk. 1. 50.)

Die fünf Szenen bilden ein Drama der naturalistischen Form, und die naturalistische Form ist diesem Stoffe angemessen. Wie man sich auch zu den naturalistischen Dogmen verhalten möge, es unterliegt gar keinem Zweifel, daß die naturalistische Praxis einige Werke hervorgebracht hat, die so sein müssen, wie sie sind, und daher eine be-

Digitized by Google

rechtigte Erweiterung des Kreises der Dichtung bedeuten, von der die moderne Ästhetik Notiz zu nehmen hat. Um die Programme, Theorien, Dogmen unserer neuen „Schulen“ braucht man sich wenig zu kümmern; sobald aber Werke vorliegen, die augenscheinlich Form gewonnen haben, soll man auch die neuen Formen registrieren und nicht, vom Standpunkte der alten Poetik aus, formlos schelten, was nur bisher ungewohnte Form hat. Der durchgebildete Literaturhistoriker findet übrigens auch immer etwas, woran er die neuen Formen anknüpfen kann; so liegt z. B. die Form des naturalistischen Dramas in der Hauptsache schon in Maler Müllers pfälzischen Idyllen „die Schafschur“, „das Nußkernen“ u. s. w. ausgebildet vor, und ferner erinnert das neue „Drama des Nebeneinander“, wie ich das naturalistische Drama einmal irgendwo genannt habe, an den Gutzkowschen „Roman des Nebeneinander“, der freilich nie recht in Erscheinung getreten ist. Wenn man will, kann man sogar behaupten, daß das naturalistische Drama das alte Dogma der französischen Klassiker von den drei Einheiten vollständig zu erfüllen strebe; die Einheit des Ortes und der Zeit wird meist auf natürliche Weise erreicht, nur die Einheit der Handlung auf künstliche, was zwar dem Prinzip des Naturalismus widerspricht, aber nicht zu umgehen ist, da man doch nicht jeden Augenblick etwas Fremdes in seine Handlung hineinplumpsen lassen kann, wie das im Leben meist geschieht. Das Charakteristische des naturalistischen Dramas ist aber, dem engen Anschluß an die Wirklichkeit entsprechend, das Nebeneinander, eine Entwicklung kann man bei ununterbrochen fortlaufender, also höchstens einen Tag dauernder Handlung, deren Einteilung in Akte oder Szenen nur bezweckt, Spielpausen zu schaffen, nicht geben; man sieht nicht mehr, wie die Charaktere werden, wie sie sich unter den Einwirkungen ihrer Schicksale verändern, kaum, wie sie handeln, nur, wie sie sind, wie sie sich in einem bestimmten Milieu ausnehmen und sich zu denen, die das Milieu mit ihnen teilen, verhalten. Soll doch die Entwicklung eines Charakters gegeben werden, so muß der Dichter erzählen lassen — und die Erzählung ist der Tod des Dramas, hieß es früher. Das Milieu, das Zuständige, das Nebeneinander wird so bei dem naturalistischen Drama unwillkürlich die Hauptsache, und die Menschen kommen einem bisweilen wie Fliegen im Spinnennetz vor, wobei dann das Schicksal natürlich auch die häßliche Gestalt der Spinne annimmt. Doch ich leugne nicht, das naturalistische Drama ist eine berechtigte Form, freilich nicht, wie man vielfach zu glauben scheint, die Tragödie der Gegenwart, vielmehr so etwas wie eine „umgekehrte Idylle“, das düstere Gegenstück zu dieser einst so beliebten harmlosen Poesiegattung. Auch die Idyllen schrieb man wohl in dramatischer Form; ich will aber zugeben, daß die dramatische Form den Stoffen des naturalistischen Dramas ein wenig notwendiger ist als der Idylle, trotzdem es in der Regel unaufführbar erscheint, um so mehr, je besser es ist, da seine glänzende Seite, das Milieu, die vollständig genaue Widergabe desselben immer und überall aus dem Rahmen der Bühnenkunst hinausfallen wird. Das ist oft genug gesagt worden, und daß Georg Engels den Kollegen Crampton zu spielen vermag, und daß man selbst „die Weber“ aufgeführt, beweist ganz und gar nichts dagegen. Das Warum hier vollständig zu entwickeln, würde zu weit führen.

Cäsar Flaischlens „Martin Lehnhardt“ nun ist der Form nach ein naturalistisches Musterdrama, der Dichter hat dem von ihm dargestellten Stück Wirklichkeit auch nicht den geringsten Zwang anzuthun brauchen, und er hätte ruhig „Drama“ auf das Titelblatt setzen können statt „fünf Szenen“. Die Schwäche der Form, ihre dem eigentlich Dramatischen abgewendete Tendenz, zeigt sich freilich auch hier, wie überall, für jedermann deutlich schon in den Vorbemerkungen des Verfassers zu seinem Dialog. Zum Beispiel, wenn er seine Heldin Käthe so charakterisiert: „Ihre Bewegungen haben, obwohl ihr Alter leicht erkennbar, etwas feingelenkig mädchenhaftes; natürlich adliches Wesen, sich selbst etwas wert, gern froh und munter, trotz einem leisen Anflug von Sentimentalität; ab und zu auch ein wenig kokett, doch nie aufdringlich. (Es ist eine der Frauen, die für ihre Umgebung zu einer Art Ideal werden und die es auch für andere würde, wenn diese ihnen nicht die eigene Ideallosigkeit und Beschränkung vorwürfen.) .. Obwohl hinlänglich mit den Gepflogenheiten ihres Mieters bekannt, etwas verwundert, u. s. w.“ Entweder springt alles dies, selbst die Mädchenhaftigkeit der Bewegungen, aus dem dramatischen Dialog hervor, und dann sind die Vorbemerkungen äußerst überflüssig, oder es springt nicht daraus hervor, und dann mag der Verfasser sein Werk ins Feuer werfen. Wenn er sagt: „Obwohl hinlänglich mit den Gepflogenheiten ihres Mieters bekannt“, so glauben wir ihm das einfach gar nicht, wenn wir's nicht aus dem Stücke selbst ersehen. Wozu also diese vielfach komisch wirkenden Randbemerkungen? Weil Gerhart Hauptmann damit den Anfang gemacht hat? Geht etwas nicht in die von Euch gewählte dramatische Form auf, so müßt ihr eben Novellen schreiben! Doch, wie gesagt, von einigen dieser Geschmacklosigkeiten abgesehen, ist Flaischlens Werk formell musterhaft. Der Inhalt ist kurz folgender: Ein schwäbischer junger Theolog, Martin Lehnhardt, kommt von Tübingen nach Berlin, um das Leben kennen zu lernen, zugleich auch in der geheimen Hoffnung, der heimischen theologischen sowohl wie anderer Beschränktheit für immer zu entrinnen. Er stürzt sich ins Genußleben der Großstadt, lernt die Sünde kennen, trifft aber im rechten Augenblick auf eine viel ältere Frau, die ihn in reinere Regionen zurückführt, als seine Geliebte freilich. In ihrem Hause lebt er nun, hat bereits durch eine anonyme Broschüre „Wie es sein könnte“ in die Kämpfe der Gegenwart eingegriffen, aber doch nicht mehr den Mut und die Freudigkeit, die Messiasrolle, in die er sich hineingeträumt, durchzuführen, ist im Grunde stark Dekadent. Da besucht ihn, um sein leibliches und seelisches Wohl in Sorge, sein Onkel, ein bibelgläubiger schwäbischer Pfarrer, und obwohl Martin sich einen Trotzdem-Christen nennt und die Gottheit sozusagen in seinen Willen aufgenommen hat, erfolgt ein furchtbarer Zusammenstoß, bei dem sich die ganze innere und äußere Existenz des jungen Menschen enthüllt. Käthe, eine dreiundvierzigjährige Frau, deren Mann seit zehn Jahren im Irrenhause ist, muß selbst eingestehen, daß sie die Geliebte des Fünfundzwanzigjährigen sei. Eine Versöhnung zwischen Oheim und Neffen ist nun natürlich völlig ausgeschlossen; der Vertreter des kirchlichen Dogmas nennt den Vertreter der Gewissensfreiheit einen erbärmlichen Lumpen. Ich fürchte fast, daß auch Leute, die nicht den religiösen Standpunkt des schwäbischen Pfarrers teilen, ihm in seinem Urteil über seinen Neffen recht geben werden; jedenfalls ist der Mann, der, wie er sehr drollig sagt, die Welt aus den Angeln heben würde, wenn er nur ein bischen Mut hätte, trotz der bereits geschriebenen Broschüre und der stolzen Redensarten, die er seinem Oheim ent-

Digitized by Google

gegenschleudert, nicht von dem Stoff, aus dem man die Reformatoren macht. Daß ein Reformator die Sünde kennen lernt, kann man unter Umständen für nötig halten, aber daß einer jammert, er käme mit den ihm gewährten 125 M. pro Monat in Berlin nicht aus, und daß er sich in ein unnatürliches Verhältnis mit einer älteren Frau einläßt, vor allem, daß er, wenn er wirklich eine große Sache im im Herzen trägt, über die „erbärmlichen Alltagsnörgeleien" nicht weg kann, stimmt doch nicht ganz zu dem Bilde, das man sich von einem Reformator macht. Freilich, wer sagt mir, ob Flaischlen nicht einen vom Messiaswahn besessenen Menschen zeichnen wollte? — Leider widerspricht dieser Annahme der Nebentitel des Werks „Ein Kampf um Gott", und auch in dem Werke selber merkt man bald, daß der Verfasser erst jetzt den Kampf zweier Welten mit einander, der alten und der neuen, zu schildern glaubt. Wir haben hier also den in der modernen Literatur nicht seltenen Fall, daß ein Dichter aus seinen Menschen mehr machen will, als daraus zu machen ist. Soll ein Kampf um Gott wahrhaft würdig und groß dargestellt werden, so gebrauchen wir andere Vertreter der beiden einander gegenüberstehenden Anschauungen, als es dieser dem Verbummeln (wenn auch nicht im gewöhnlichen Sinn) nur zur Not entgangene junge Schwabe und sein übermäßig beschränkter und hartköpfiger Oheim sind. Daß ein ähnlicher Zusammenstoß, wie er hier erfolgt, im Leben möglich ist, soll nicht bestritten werden; hätte sich Flaischlen begnügt, in Martin einen ringenden Theologen wie hundert andere oder ihn geradezu als Größenwahnsinnigen hinzustellen, so wäre an seinem Werk nichts auszusetzen; als Reformatoren, als Vorbild jener Menschen, „die sich selbst Gesetz zu sein vermögen", als einen Vorkämpfer im sogenannten Befreiungskampf der Menschheit können wir ihn mit dem besten Willen nicht annehmen. Nun hat Flaischlen wahrscheinlich den Spruch Friedrich Nietzsches nicht umsonst als Motto vor sein Buch gestellt: „Man soll sich von dem schönsten Vermögen, dem, die Dinge ins Ideal zu heben, nicht tyrannisieren lassen; sonst trennt sich eines Tages die Wahrheit von uns mit dem bösen Worte: „Du Lügner von Grund aus, was habe ich mit Dir zu schaffen?" — Er wollte wohl damit sagen: „Ja, ich hätte euch auch einen ganz idealen Reformator schaffen können, aber ich wollte nicht lügen. „Wohlan, ich gestehe zu, daß auch an einem Reformator Menschliches, Allzumenschliches wahrzunehmen sein muß, aber ich leugne, daß die Menschlichkeiten Martin Lehnhardts die für einen Reformator charakteristischen sind, ich leugne, daß ein Reformator dekadent sein kann. Und so erscheinen mir die großen Worte, die Martin im Munde führt, als Phrasen, so wenig sie das vielleicht im Munde anderer Leute wären. Ebenso schlimm wie Martin würde Käthe, die Frau, die ihrer Umgebung ein Ideal sein soll, wegkommen, wenn man sie genauer betrachtete; es würde sich für ihr Auftreten zum Schluß, wo sie ihr Verhältnis mit Martin zugiebt und stolz jede Verteidigung verschmäht, doch am Ende kein anderes Wort als Schamlosigkeit finden lassen. Sie hat freilich den jungen Mann vor Schlimmerem bewahren wollen, aber wenn man sich nicht gerade auf den medizinischen Standpunkt stellt, so weiß ich doch nicht, was schlimmer ist, als ein Verhältnis zwischen einem jungen Mann und einer alten Frau. Und man muß doch schon sehr abgestumpft oder sehr modern sein, wenn man nicht in einem Augenblick, wo ein solches Verhältnis anständigen Leuten bekannt wird, vor Scham zusammensinkt. Dabei nennt Martin dies Weib seine „Lutherkäthe!" Unheimlich ist mir auch in diesem Werk, dem eines Schwaben, wieder die Rolle, die Berlin spielt. Giebt's denn in Deutschland wirklich nur noch in Berlin Leben? — Die alten Schwächen des Naturalismus: den Mangel an natürlicher Empfindung, das erfolglose Streben, ganz gewöhnliche oder ganz besondere Verhältnisse zu typischer, gewöhnliche Menschen oder Sonderlinge und Verrückte zu bedeutenden Vorkämpfern irgend welcher Weltanschauung hinaufzuschrauben, zeigt also auch dieses Werk. An Beobachtungs- und Darstellungsgabe, an poetischer Fertigkeit fehlt es, wie so vielen unserer jüngeren Dichter, auch Flaischlen nicht, wohl aber an klarer Erkenntnis, was das zu gebende Bild der Welt und seiner Menschen für die Welt bedeuten könnten. Man sieht seine Menschen fast immer aus falschem Gesichtswinkel und überschätzt sie. Das ist selbstverständlich meist auf ein Mißverhältnis zwischen der dichterischen Begabung und der intellektuellen Veranlagung und Ausbildung zurückzuführen. Man hat ein hübsches Talent, aber nur den Geist der Zeit, oft gar nur der — Zeitungen.

Adolf Bartels.

Theater.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Berliner Brief.

Die Psychologie des Erfolges ist ein ewiges Rätsel. Glaubt man ihr schon auf der Spur zu sein, so verflüchtigt sie sich wieder in nebelhafte Fernen, und man erkennt, voller Bewunderung der grenzenlosen Kompliziertheit unseres Daseins, seine erschreckende Unwissenheit. Sind es die getäuschten Erwartungen, sind es die Suggestionen, die sich an den Namen eines Verfassers knüpfen? Sind es die Befürchtungen, die vom Gegenteil widerlegt werden, sind es die Zeitverhältnisse, welche die Reihenfolge der Stücke, die Abwechslungssucht des Publikums, die gesetzmäßige Rückwirkung von Erfolg auf Mißerfolg und umgekehrt bedingen? Ist es der Genius loci, dessen Machtgebot dem Drama nur dort Beifall erwirbt, wo es seinen durch Überlieferung geheiligten Rahmen findet, und ihm diesen Beifall versagt, wenn es sich auf eine ungewohnte Bühne gewagt hat?

Theodor Wolff, der dem „Berliner Tageblatt" seine geschickten Pariser Korrespondenzen sendet, hatte ein Stück gefertigt, das unter dem, in europäischen Augen immer goldigen und blütenduftigen Himmel Japans spielt und unter dem Titel „Niemand weiß es" die sehr einfache Geschichte besingt von dem Maler, der seine Geliebte statt Malerin Fürstin werden sieht, darob den Fürsten totsticht und noch dazu den Selbstmord der Angebeteten schauen muß — eine grausige Begebenheit, aber in das reiche Seidengewand japanischen Milieus geborgen. Das Stück Wolffs sollte einstmals von der Freien Bühne aufgeführt werden. Damit waren die Aktien hochgetrieben. Von der Freien Bühne erwartete man eine literarische Großthat. Kainz sprach damals von der Liebhaberrolle in den Ausdrücken höchsten Entzückens: eine solche Aufgabe sei ganz einzig. Als der Vorhang des Kgl. Schauspielhauses, auf dessen Bühne das japanische Stück schließlich überging, sich hob, glaubte man daher an Überraschungen. Als er sich das letzte Mal senkte, war man um eine Enttäuschung reicher. Trotz aller zarten Poesie, die sich in der Liebesszene auch zur Leidenschaft entfaltet,

Digitized by Google

war man sich einig, etwas zu viel des süßesten Kompots und zu wenig des saftigen Bratens genossen zu haben. Es scheint, daß den Zuschauern ein bischen weichlich zu Mute wurde.

Um so besser mußte der Cognac hinterher schmecken. Man prüfte ihn nicht zu streng auf seine Qualität, man schluckte ihn mit Vergnügen hinunter. So hatte des Wiener Schriftstellers Rudolf Lothar „Frauenlob" einen schönen Erfolg, indem er die Zuhörer aus den schwülen Gärten Japans gleich in ein österreichisches Alpendorf führte, wo unter den verschiedensten komischen Situationen zwischen den verschiedensten komischen Menschen die verschiedensten komischen Ehen geschlossen werden.

So komisch aber sind sie alle nicht, wie die Ehe, welche ein Herr Wangenheim in einem „10000 Fuß hoch" betitelten Einakter zwei ganz unschuldige Menschen auf dem Gipfel des Venedigers in einer ähnlichen Situation schließen läßt. Es ist das naivste Stück, welches in den letzten zehn Jahrtausenden menschlicher Kultur geschrieben worden ist, so herzzerreißend schlecht, daß es als Muster seiner Gattung aufgestellt zu werden verdient. Ich zweifle, ob es vor dem Publikum des kgl. Schauspielhauses, in dem der Geist der alten Tanten am lebendigsten sich erhält, nicht seinen Erfolg errungen hätte. So aber ward es im Neuen Theater in den Orkus gesprochen mit jener Sicherheit des Fiaskos, die nur den architektonisch schönen Theatern zuzukommen scheint. Es ist eine alte Erfahrung, daß die schönstgebauten Theater — man kann sich das psychologisch leicht aus dem Prinzip der Ablenkung erklären — am seltensten durchschlagende Erfolge verzeichnen und daß die größten literarischen Ereignisse in schmucklosen und veralteten Theatergebäuden in die Welt zu treten pflegen. Welch ein häßlicher Raum ist das Deutsche Theater, das zur Zeit an der Spitze aller literarischen Theater der Welt steht. Wie sehr hat das Burgtheater an Bedeutung verloren, seit es den neuen Palast bezog. Vor einigen Wochen wurde hier in Berlin das kgl. Opernhaus nach umfassenden Renovationen, die dem Bau ein bequemeres und prächtigeres Aussehen gaben, mit dem „Fidelio" neu eröffnet. Der Erfolg ging genau in demselben Maße herunter, wie der architektonische Schmuck sich gehoben hatte.

Wir kehren in das Neue Theater zurück, die Filiale des bekannten Residenztheaters, und besehen uns den neuesten Schwank Bissons, der jenem unvergeßlichen Einakter folgte. Er hatte in dieser Reihenfolge gute Aussichten, denn er mußte unter allen Umständen aufweckend, erfrischend wirken. Aber der Genius loci dieses Theaters ließ ihn nicht recht groß werden — im Residenztheater wäre sein Mutterboden gewesen. Mit denselben Schauspielern, unter derselben Direktion, aber in einem anderen Theater, als die Überlieferung gutheißt — und sofort tritt eine unwillkürliche Verschiebung des Standpunktes ein. Schlechter als andere Bissonsche Schwänke ist dieser eigentlich nicht. Nach bewährtem Muster gearbeitet hat er seine Hauptszene im zweiten Akt, wo den „tapferen Cardunois", der durch allerlei Heldenthaten seiner Familie imponieren will, sein Schwiegersohn und sein Freund zu demselben Zwecke nachahmen. Der erste Akt dient dazu, diese Heldenthaten, als da sind Aufhalten scheuer Pferde, Errettungen aus Feuersgefahr, Einfangen toller Hunde u. s. w., ins gehörige Licht zu stellen, der dritte Akt enthüllt den Schwindel. Ein Vagabund, der von den verschiedenen interessierten Seiten als Zeuge oder Mithelfer verpflichtet wird, spielt dabei die beste Rolle. Aber trotz aller Lustigkeit — einen neuen Beitrag zur Geschichte des Schwankes hat Bisson hier nicht gegeben. Diese Gattung ist bereits wie Münze, die stets in den alten Formen geprägt wird, wobei es nicht viel Unterschied macht, ob sie einmal aus Kupfer, einmal aus Silber ist.

Das merkwürdigste aller Stücke blieb schon folgendes. Es gehört zu der großen Klasse der kosmischen Phantasiestücke, wie man sie seit der Dramatisierung der Jules Verneschen Romane auf allerlei Bühnen gesehen hat. Da ist immer eine utopische Idee, eine Anwendung phantastischer Verhältnisse auf moderne Interessen und eine reiche Ausstattung mit all den Chikanen der heutigen Bühnentechnik. Dieses Stück hat nun einen besonders interessanten dekorativen Hintergrund, der mit einer gewissen, bei solchen Dramen sonst nicht beobachteten Bescheidenheit gehandhabt wird. Zuerst sind wir im Salon eines modernen Großkapitalisten. Er ist eben mit dem Plan eines Riesenluxusschiffes, das den guten Namen Utopia führt, beschäftigt. Das Schiff soll an Raffinement, wie man so sagt, alles bisher Dagewesene übertreffen und mit dem höchsten Komfort der Neuzeit ausgestattet sein. Der Herr Kommerzienrat läßt sich aus Hamburg per Telephon die Schönheiten seines Schiffes auseinandersetzen und diktirt sie sofort seinem Sekretär in die Schreibmaschine. Der vervielfältigt sie a tempo, während der Kommerzienrat nach Wien über den idealen Zweck seines Unternehmens telephoniert, dazwischen Briefe erledigt, wobei er sich ärgert, daß man nach Indien nicht auch telephonieren kann. Dann klingelt er auf einer der sechs Schreibtisch-Klingeln seinen Frack-Diener herein, ruft in den Küchenaufzug seinen Wunsch nach einem Glas Madeira, das sofort automatisch zur Stelle ist, entzündet mit einem Druck die gesamte elektrische Beleuchtung des Hauses und läßt mit einem anderen Druck seinen Sekretär samt der Schreibmaschine ins Bureau hinunter versinken. Der Ball beginnt. Man erwartet nun im zweiten Akt eine Darstellung der schwimmenden Utopia, aber es ist nur ein Gewitter, in welchem dieses Schiff mitten im stillen Ozean zerbricht, so daß die ganze Gesellschaft auf eine unbewohnte Insel sich rettet. Nun sind wir auf der unbewohnten Insel und zwar zwei Akte lang. Die Dekoration des zweiten unterscheidet sich dadurch, daß an derselben Stelle, wo vorher nichts war, jetzt Häuser stehen, deren eines einen rauchenden Schornstein hat. Der Mondaufgang ist an den Schluß der ersten dieser beiden Inselakte verlegt. Am Schluß des zweiten erscheint das rettende Schiff, aber die Dekoration, die sonst in der ganzen üppigen Pracht tropischer Vegetation aufgeht, ist zu bescheiden, um den nahenden Dampfer den Augen der Zuschauer wirklich und leibhaftig zu zeigen. Der letzte Akt spielt wieder in Berlin, in derselben Szenerie wie der erste, nach altem Muster. Den Schluß bilden die Verlobungen als Apotheose.

Das Merkwürdige an dem Stück ist der tiefe Gedanke, der es durchzieht und durch den es sich über die ähnlichen Arbeiten himmelweit erhebt. Es ist eine schöne Idee, den ganzen hohlen Schwindel dieser überfeinerten modernen Gesellschaft ein Jahr auf eine unbewohnte Insel zu verlegen, wo es sich nun zu zeigen hat, wer wirklich der Erste ist in einer Situation, die den nackten Egoismus bloßlegen muß, und in einer Umgebung, die erst ganz von Anfang an zur Kultur gemacht werden muß. Da sind die Kassenscheine des Kommerzienrats ein Fetzen

Digitized by Google

Papier, wertloser als der kleinste Feuerstein. Da ist die Aristokratie des Prinz-Protektors, die höchstens im militärischen Gedanken praktisch werden kann, unnützer als — das liebliche Instrument, das der gerettete Fagottist wenigstens zur Signalisirung des Schiffes verwendet. Da werden Herren zu Sklaven und die Schwachen zu Starken. Da kommen die wahren Tugenden an den Tag. Das Fräulein Doktor verbürgt mit Freuden das leibliche Wohlbefinden der Mitkolonisten, ohne sich der Gefahr auszusetzen, belächelt zu werden. Die Nichte aus armen Verhältnissen, die man in reiche Kleider gesteckt hatte, findet ihr ehrliches Herz wieder. Und der Paria der Parias, der niedrigste Heizer des Schiffes wird zum Könige, da er die Erfahrungen seines Lebens hier in Schlagfertigkeit, Hilfeleistung, Organisation des ganzen neuzugründenden Daseins umsetzen kann. Es wird ein Spiegelbild, das auf dem Kopfe steht — die Kultur von Berlin W und die Kultur von „Robinsons Eiland." — Diese schöne Idee, die gelegentlich einen Dichter zu einer übermütigen Satire auf unser Gesellschaftsleben begeistern könnte, kommt in dem besagten Stücke so weit zur Geltung, daß man ihren Plan deutlich herausfühlt. Die schwachbeinigen äußeren Vorgänge und die gar zu billigen Witze erübrigen noch genug Raum, um selbst in langen Moralpredigten aus dem Munde des Heizers den höheren Gedanken laut werden zu lassen, welcher den Schluß auf eine Intelligenz des Verfassers gestattet, die über das Niveau des Stückes selbst hinauszugehen scheint.

Der Verfasser von „Robinsons Eiland" aber nennt sich Ludwig Fulda. Er hat sein merkwürdiges Stück am Deutschen Theater zuerst aufführen lassen, welches mir hiefür allerdings nicht der richtige Boden scheint.

Oskar Bie.

Münchner Brief.

Ein vieraktiges Schauspiel von Herrmann Haas: „Das Recht", das am Gärtnertheater in Szene ging, hat, kurz gefaßt, folgende Ereignisse: ein Restaurateur Ziegler wird des Mordes seiner Frau angeklagt, zum Tode verurteilt, zu lebenslänglichem Zuchthaus begnadigt und endlich, nachdem sich seine Unschuld herausgestellt hat, freigelassen. Über dieses Stück entlud sich von Zeit zu Zeit ein donnernder Beifall; jedesmal nämlich, wenn ein junger Rechtsanwalt in flammender Rede gegen die bestehenden Rechtsverhältnisse zu Felde zog mit Protesten, die sich durch große Länge auszeichneten. Im Schlußakt trat dieser Advokat unter frenetischem Jubel des Auditoriums für die Pflicht des Staates ein, unschuldig Verurteilte zu entschädigen. Meiner Ansicht nach entbehrten alle diese Ausführungen jeden tieferen Eingehens in die Sache und waren somit eines Mannes, der Bildung für sich in Anspruch nimmt, gänzlich unwürdig. Auf die Menge freilich, deren gerade gegenwärtig von Grund aus empörtem Rechtsgefühl sie Rechnung trugen, mußten sie ja wirken und zwar eben wegen ihrer allgemein gehaltenen Phrasen. — Man könnte nach diesen Beispielen meinen, der Verfasser habe es absolut darauf abgesehen, gerade in dieser Richtung auf das Publikum einzuwirken. Doch, wenn er auch auf die betreffenden Punkte ein so entschiedenes Schwergewicht legte, daß man manchmal in einer politischen Versammlung zu sein meinte, so war Herr Haas gewissenhaft genug, sich auch sonst nicht das kleinste Motiv zum „Ausschlachten" entgehen zu lassen, ja er stülpte sogar noch manch eines dem Stücke ziemlich gewaltthätig auf. Ein gänzlich unnötiger höherer Staatsbeamter aus Amerika z. B. erzählt seine schrecklichen Erlebnisse in Deutschland aus dem Jahre 48, wobei er ebenso unnötiger Weise entdeckt, daß der wackere Rechtsanwalt der längstgesuchte Pflegesohn seines besten Freundes ist. Dieser treffliche Amerikaner bietet denn schließlich auch dem aus dem Zuchthause Zurückgekehrten ein Asyl auf seinen Besitzungen irgendwo im Westen an. Natürlich werden hin und wieder einige Witze in gangbarer Münze geprägt. Aber genug und übergenug der Worte, namentlich, wenn man bedenkt, daß alle diese abgegriffenen Sachen auch nicht durch das geringste Fünkchen selbständigen Inhalts oder gar poetischer Auffassung freundlich beleuchtet wurden! Ich habe das Stück nur besprochen, um ja zu verhüten, daß sich ein Irrtum inbetreff der Ursache des lauten Beifalls einschleiche: er konnte nicht der kümmerlichen „Dichtung" gelten, auch nicht irgend einem tieferen Erfassen in den politischen Ausführungen, er galt einfach der einer urteilslosen Menge sympathischen Behandlung der „Rechtsfrage", die ja infolge der berüchtigten Fuchsmühler Vorgänge und Debatten alle Gemüter hier erklärlicherweise bewegt.

L. Weber.

Im Wiener Raimundtheater und bald darauf in Leipzig erlebten Karl Hauptmanns „Waldleute" kürzlich ihre ersten Aufführungen, ein Werk, dessen Wert nach den Berichten in den Schilderungen eines eigentümlichen Milieus und in den starken Stimmungen zu suchen wäre, die hievon ausgehen, unserem Gefühle nach aber wohl ebenso sehr in der tiefen Erfassung von Charakteren des seltsam und doch lebenswahr anmutenden Hauptcharakters. Die Komposition ist für ein Drama ungewöhnlich genug: im ersten Akt eine breite Exposition über das Leben der „Waldleute" überhaupt, erst im zweiten ein Herauslösen der Gestalt des Försters, der Hauptperson, aus dieser seiner „Umwelt". Die Handlung giebt dann ein Bild, über dem wie düstere Wolken Stimmungen hinziehen von Blutrache und von Liebe zwischen den Kindern sich hassender Väter. Das aber offenbart eine kühne Eigenart, daß durch die Belastungen mit Schuld, die den Weg zum Glücke für die beiden Jungen versperren, ein Durchgang ins Lichte doch gesucht wird. Wilderer haben den Vater des Försters erschossen, dann erschießt der Förster den Vater des Geliebten seiner eigenen Tochter, und darum erschießt dieser Geliebte ihn selbst. Aber im Sinne des harten Mannes war's doch schon weicher geworden; sterbend bemüht er sich, die Kette von Rachethaten abzubrechen und die Kinder zusammenzubringen in Frieden. In Wien sprach man von einem „ehrenvollen vielversprechenden Mißerfolge" des Stückes, in Leipzig siegte der Beifall über die Ablehnung. Wir sprechen über das Stück nur kurz, weil wir's nur vom Lesen des Theatermanuskriptes kennen. Aber schon danach dürfen wir versichern, daß diejenigen irren, die in Karl Hauptmann einen Nachahmer seines jüngeren Bruders Gerhart zu sehen glauben. Die dramatische Kunst der beiden hat nur so viel Gemeinsames, als die gemeinsame Zeit, in der sie leben, mit sich bringt, Karl Hauptmanns Stellung in der Literaturgeschichte aber dürfte Anzengruber viel näher sein, als etwa einem Gerhart Hauptmann. Eine sehr verschiedene Begabung wird übrigens dem neu aufgetretenen Dramatiker auch von den gegnerischen Kritikern rückhaltlos zugestanden.

Digitized by Google

Musik.

• Neue Notenwerke.

Neu erschienene Klavierkompositionen von Johannes Brahms: Phantasien für Pianoforte, Op. 116, 2 Hefte; drei Intermezzi für Pianoforte, Op. 117; Klavierstücke, Op. 118 und Klavierstücke, Op. 119. (Sämtlich: Berlin, Simrock).

Brahms hat niemals besondere Neigung an den Tag gelegt, Klaviercharakterstücke kleinerer Form zu schreiben, wie sie seit Schumann vom Zeitgeschmacke besonders bevorzugt und massenhaft konsumiert worden sind. Dieser Meister hat sich überhaupt nie in der eigentlichen Klavierkomposition recht heimisch gefühlt, trotzdem er in früher Jugend mit drei Klaviersonaten begann, jenen „verschleierten Symphonien" nach Schumanns treffender Bezeichnung, aus denen, ungeachtet alles letzten Beethovens, doch bereits erstaunlich viel persönliche Eigentümlichkeit herausklingt. Brahms hat später bezeichnender Weise niemals eine Klaviersonate wieder zu schreiben sich gedrängt gefühlt. Er kannte seinen Beethoven eben zu gut. Außer den Balladen (Op. 10), verschiedenen wundervollen Klavier-Variationenwerken (wir erinnern nur an die Händel-Variationen, die in ihrem Gestaltungsreichtum nur mit Beethovens Diabelli-Variationen verglichen werden können), ferner den beiden herrlichen Rhapsodien (Op. 78), gediegenen charaktervollen Stücken echter Brahms-Originalität, ist in kleinen Formen nur noch wenig von Belang von Brahms fürs Klavier geschaffen worden. Seine beiden großen Klavier-Konzerte, die nur allerhöchste Virtuosität technisch zu bezwingen vermag, können hier nicht mit eingerechnet werden. Wie mögen nun wohl zumal alle besonderen Verehrer des Meisters aufgeblickt haben beim Erscheinen der vorliegenden neuen fünf Klavierhefte, in denen zusammen nicht weniger als zwanzig Klavierstücke enthalten sind! Aber leider — doch etwas wie Enttäuschung sollte herangehinkt kommen. Es befindet sich unter diesen Stücken nicht allzu viel von besonders hohem Werte.

Erscheinen doch die meisten davon beinahe wie Spähne und Schnitzel aus dem Papierkorbe des Komponisten, die auf äußere Veranlassung nachträglich hervorgesucht wären. Wie ja auch Beethoven einige Male in ähnlicher Weise Kehraus gemacht hat, als er seine „Bagatellen" zusammenstellte, Stücke immerhin, an welche diese mageren neuen Brahmsschen nicht heranreichen. Trotzdem: in den Papierkorb eines so bedeutenden und wählerischen Komponisten wie Brahms mag schon mehr als Abfall hinabgesenkt worden sein, wie es im Laufe eines lieben langen Lebens im Hirn manches hochweisen Musikprofessors mit großem Kreißen kaum geboren sein dürfte.

Überblicken wir diese zwanzig neuen Brahmsschen Klavierstücke, so ist der Gesamteindruck der, daß ihnen, mit wenigen Ausnahmen, scharf ausgeprägte melodische Plastik abgeht, daß die Erfindung somit bedenklich hinter der Arbeit zurücksteht, daß blasse Reflexion und verstandesgemäße Kombination vorherrschen. Für das Fehlen sinnlich lebensvoller, melodischer Faßlichkeit vermag nun aber alle kontrapunktliche Kunst, sei sie noch so meisterlich, niemals schadlos zu halten. Gewiß, wir verkennen nicht, daß hier und da entschieden auch mal wahre Inspiration durchschimmert, so namentlich in den fast immer überraschend neuartig gestalteten Schlüssen; wir sind auch wahrlich beim Durchspielen nicht so kurzsichtig gewesen, uns der Eigentümlichkeiten des Brahmsschen Tonsatzes in seiner rhythmischen Vielgestaltigkeit und tiefgründigen Harmonik nicht zu freuen. Brahms Fernerstehende allerdings dürften sich, um noch dies zu bemerken, in dem vorherrschenden trübseligen, novemberlichen Grau in Grau dieser Stücke gar nicht auskennen, und auch seinen überzeugten Anhängern, die gegenüber dem klobigen, kompakten Klaviersatz, wie er nun einmal den Brahmsschen Klavierkompositionen eigen ist, zu resignieren wissen, wird die schwerfällige, unsanfte Art, wie Brahms die kleinen zarten Formen des Klaviercharakterstückes hier mit derber Faust anpackt, Unbehagen bereiten — es ist, als sähe man den farnesischen Herkules oder gar den Vater Nil Mignons Eiertanz ausführen.

Nehmen wir nun die einzelnen Stücke eine Weile in Augenschein. Eine Perle doch befindet sich darunter: das einfache, herzliche, seelenvolle, übrigens auch schon viel öffentlich gespielte Wiegenlied mit dem Motto: „Schlaf sanft mein Kind, schlaf sanft und schön! Mich dauert's sehr, dich weinen zu sehn", aus Herders schottischen Volksliedern), das vom Komponisten merkwürdiger Weise mit „Intermezzo" bezeichnet ist (Op. 117, Nr. 1). Ein echtes durchempfundenes lyrisches Klaviergedicht, brahmsisch in jeder Note. Wie wundersam rührend das mütterliche Lächeln durch Thränen am Schluß, wie trüb und sorgenvoll der Es-moll-Mittelsatz mit seinem Wiegerhythmus — man fühlt, es ist ein krankes Kind, an dessen Wiege die Mutter leidvoll wacht. Außer diesem Wiegenliede sind noch die allgemein verständlicheren Stücke, deren Wert Einem gleich aufgeht: die G-moll-Ballade und die Romanze aus Op. 118, das stimmungsvolle, vornehme, wundervoll harmonisierte Intermezzo in E-dur (Op. 116, 2. Heft, Nr. 4) und die wuchtige, schwungvolle, knorrig männliche Es-dur-Rhapsodie aus Op. 119. Alle diese letztgenannten Stücke sind gute mittlere „Brahmse". Im Mittelsatz der Ballade wird der lyrische Gemeinplatz Schumann'scher Nachempfindung durch individuelle Färbung in der Arbeit gehoben, und die Romanze selber mutet in Harmonie und Rhythmus ganz altertümlich an; weniger allerdings fesselt ihr dünnflüssiger D-dur-Mittelsatz, durch den ihre volle Wirkung etwas abgeschwächt wird.

Noch einiges über die übrigen Stücke. In dem Capriccio in D-moll aus dem ersten Heft Op. 116 tobt unbändiger Trotz und schreckhafte Wildheit, das eiserne, rauhe, hartherzige Thema kommt aus der Tiefe finster grollend, angriffsbereit, in gleichmäßig schnellen Schritten wie ein geflügelter Teufel daher, am Schluß furchtbares Aufbäumen und grimmiges Dareinschlagen. Das folgende ganz skizzenhafte „Intermezzo" weist einige schöne Einzelheiten der Gestaltung (die Schlußphrasen) auf. Das Capriccio in H-moll (Nr. 3) erhält seinen Wert durch den breiten, marschmäßigen Mittelsatz in Es-dur; durch das kurze, zweitaktige Hauptthema dieses Stückes zuckt niedergehaltene Leidenschaft. Im zweiten Heft von Op. 116 folgt hinter dem schönen E-dur-Intermezzo, dessen wir schon gedachten, ein so zerfahrenes, unnahbar verdrießliches Stück, daß wir lieber umwenden, wie auch an dem nächsten vorübergehen wollen, da beide überdies nicht von besonderem Musikwerte sind. Das letzte Capriccio gefällt nach häufigerem Durchspielen mehr und mehr. Es geht ein frischer, leidenschaftlich bewegter Zug hindurch, auch ist es in der Mitte kontrapunktisch geistvoll gearbeitet, und endlich: die Verbitterung und

Digitized by Google

Verstimmung darin ringt sich auf dem gewaltigen Schluß-orgelpunkt zur Resignation durch. In Op. 117 zeichnet sich hinter dem Wiegenlied das nachfolgende Intermezzo in B-moll durch seine eigenartige Sprödigkeit aus, das Ganze berührt fast hieroglyphenhaft kraus. Das dritte ist wohl klarer, aber auch nicht eben gehaltvoller. Die übrigen Klavierstücke in Op. 118 und 119 sind mehr skizzenhafte Aufzeichnungen als ausgeführtere Kompositionen. Das sechste in Op. 118, in Es-moll, ist davon ohne Zweifel das interessanteste: ein eigentümlich geisterhaftes, düsteres Stück, dessen kurzes, charakteristisches Hauptmotiv von sehr schwer spielbaren, seltsam huscheligen und verworrenen Harpeggien der linken Hand fortwährend überschattet wird, wie Wolken vor dem Mond. Auch das erste in diesem Heft hat viel Stimmungsreiz, wie endlich im letzten Hefte das anmutige dritte, das zum wiederholten Durchspielen nötigt. Karl Söhle.

• Wichtigere Musikaufführungen.

Prager Brief.

Das Angelo Neumann-Theater erblickt seine Kulturmission schon seit Jahren darin, ausländischen Opern zweiter Güte zu einem ehrenvollen Mißerfolg vor einem deutschen Publikum zu verhelfen. Jetzt ist nach zahlreichen spanischen, dänischen, italienischen und anderen Genossen Erkels im Ungarlande vielgepriesener, übrigens schon 1844 komponierter »Hunyady Laßlo« daran-gekommen. „Wär er geblieben dort auf seiner Heiden!“ Der Stoff, eine magyarische Staatsaktion, ist sehr pastos und keineswegs vergnüglich; aber der Tonsetzer hat ihn durch donizettimäßige Drehorgelweisen und lebhafte Czardasrhythmen recht erheiternd gemacht. Man lächelt anfangs, aber dann stimmts einen verdießlich. Diese vormärzliche Bonbonmelodik läßt sich eben nur noch an den altgewohnten Opern dieses Schlages vertragen. Bei neuauftauchenden erscheint sie uns unsäglich abgeschmackt. Nun, der Ausgang war der bei solchen Erstaufführungen konventionelle. Das Ereignis wurde weitum vorausverkündigt. Erkels Biographie erschallte durch die Tagesblätter, der Sohn des Seligen schlug den Takt, die Liebe zu Ungarn applaudierte und die Pietät spendete einen Lorbeerkranz. Zum Schlusse noch die offiziellen Feuilleton-Nachrufe, und — wie heißt es doch im Walpurgisnachtraum? „Luft im Laub und Wind im Rohr, Alles ist zerstoben.“ R. Batka.

Bildende Künste.

• Briefe über bildende Kunst.

Berliner Brief.

Die Zeitungen. — Neue Unternehmungen. — Das Bauen in Berlin.

Der alte Erfahrungssatz, daß der sandige Boden Berlins für die bildende Kunst kein günstiger ist, wird auch durch die in letzter Zeit zu beobachtenden mannigfachen Erhebungen des Berliner Kunstgeistes noch nicht widerlegt. Der so oft ersehnte Aufschwung hat mit zu vielen Schwierigkeiten zu kämpfen. Die erste ist die Protektion, die der Hof der Publikumsrichtung in der Kunst angedeihen läßt. Der Hof hat in unserer Stadt auf die Kreise des kaufkräftigen und mäzenatenspielenden Adels und Pseudoadels einen zu großen Einfluß, als daß hier eine andere Auffassung, als die konservative, Aussicht auf Gedeihen hätte. Zweitens aber geht es den „Bürgern“ auch nicht anders. Das Urteil dieser Bewohnerklasse wird wesentlich durch die Zeitungen bestimmt. Die maßgebendste Bürgerzeitung in Berlin ist die Vossische. An der Vossischen sitzt der rüstigste aller Greise, Ludwig Pietsch, und spricht über die moderne Farben- und Poesiemalerei von dem antiken Standpunkt der zeichnenden Malerei. An der zweiten Bürgerzeitung, dem Berliner Tageblatt, arbeiten einige wenig bekannte Herren über Kunst, deren Urteile zum Teil nicht den Ärger, sondern das Lächeln der Künstler hervorrufen und die selbst dort, wo sie richtig sehen, eine zu geringe Energie aufbieten, um die kämpfende Kunst des Tages lebensfähiger zu machen und in ihren Daseinsbedingungen zu fördern. An dem konservativen Bürgerblatt, der Post, sitzt Adolf Rosenberg, der, trotzdem er vor dem allmächtigen Pietsch eine kunstgeschichtliche Bildung voraushat, doch bisher aus der Geschichte für die vorurteilslose Betrachtung zeitgenössischer Kunst eben so wenig gelernt hat. Vernünftige Kritiker, wie Fritz Stahl, Albert Dresdner, Franz Servaes, Friedrich Fuchs sind entweder gar nicht oder in Zeitungen und Zeitschriften beschäftigt, die für eine direkte Belehrung des kunstinteressirten Publikums nicht in Betracht kommen. So fehlt die für jede gedeihliche Entwicklung notwendige enge Verbindung zwischen dem Schaffen und dem Genießen, und die ganze Freude der jungen Berliner Kunst beschränkt sich auf einen engen Kreis, einen so engen, daß oft die Genießenden und die Belehrenden dieselben Personen sind und man jeden Tag die schmerzliche Wahrnehmung machen muß, daß die wahren Interessenten keine kaufkräftigen Förderer sind und die wahren Kaufkräftigen sich nicht interessieren.

Es sind in diesem Herbste wieder zwei Unternehmungen in die Öffentlichkeit getreten, die ein rechtes Licht auf die Berliner Verhältnisse werfen. Die eine schreibt sich das schöne Wort „Edda“ an die Stirn. Edda ist eine Zeitschrift, eine Gesellschaft, und eine höhere Art Verkaufsmagazin. Edda hat das, dem bekannten dringenden Bedürfnisse entsprechende Ziel, die Sagen der germanischen Mythologie volkstümlicher zu machen, den unerhörten Gebrauch antiker Götternamen durch die Sitte, germanische Götter anzurufen und die Benutzung antiker künstlerischer und kunstgewerblicher Motive durch diejenige germanischer und nordischer zu ersetzen. Auf die Einführung der Runenschrift scheint man vorläufig zu verzichten. Als ich im vorigen Jahre der versuchten Gründung dieser Genossenschaft beiwohnte, war ich erschrocken, solche Pläne zu vernehmen. Wollte man künstlich erreichen, was im einzelnen Falle nur künstlerisch zu erreichen war? Wollte man die eine Altertümelei mit einer andern vertauschen? Wollte man gar eine Mythologie, deren schönster Vorzug es war, daß sie niemals populär geworden ist, wirklich so zu verflachen versuchen und den ganzen intimen Stimmungszauber und die feinfühlige Landschaftsmalerei nordischer Sagen in die entsetzliche Klarheit bürgerlichen Begriffsvermögens auflösen? Ich machte meine Meinung dahin geltend, daß ein Verein für diesen Zweck entweder unnütz oder kleinlich sei — ja, eine Gesellschaft, um den Sinn für das Wesen der jungen nordisch-germanischen Kunst, für das Wesen der Charakter-Kunst im Gegensatz zur romanischen Formkunst zu heben, das ließe sich wohl hören! Man kann für die Edda, für die Niederländer, für Dürer, für die modernen Skandinavier, für Sebastian Bach noch sehr viel thun. Man brauchte dazu nicht ein paar grundverschiedene und zum Teil recht zweifelhafte Geister zusam-

Digitized by Google

menzutrommeln, man könnte mit den Ersten, mit Völkern und Rassen arbeiten. Aber das meinten die Herren nicht. Ihr erstes Edda-Heft beweist es Schwarz auf Weiß. Man kommt sogar auf einen häßlichen Gedanken. „Wir haben guten Mut", schreibt August von Heyden in der Einleitung, „denn gar viele hervorragende Künstler teilen unser Empfinden, und unser Mut ist gewachsen, seit jener helltönende Sang des kaiserlichen Barden siegreich und herzerquickend durch unseres Vaterlandes Gauen zieht." Heyden ist viel zu sehr als trefflicher Charakter bewährt, als daß ihn der Verdacht des Byzantinismus streifte. Aber warum hat er das geschrieben? Jedes Verschweigen der Aegir-Poesie wäre vorzuziehen gewesen, um erst den Gedanken nicht keimen zu lassen, daß die Edda mit der germanischen Sage eine Industrie treiben wolle, die mit dem Hoflieferantentitel ihr Ziel erreicht hätte.

Günstigere Auspizien möchte ich einer zweiten neuen Berliner Zeitschrift stellen, die sich unter dem Namen „Kunsthalle" bis jetzt recht gut eingeführt hat. An dem Herausgeber Galland, der mit seinem historischen Wissen einen gesunden Blick für die Gegenwart verbindet, und dem Redakteur Fritz Stahl, der zu den in Richard Muther am besten verkörperten Kunstschriftstellern gehört, die in ihrem Empfinden und Darstellen selbst Künstler sind, hat die Zeitschrift gleich zwei treffliche Kräfte, die sich gewiß aufs Äußerste anstrengen werden, dem Berliner Kunstleben — denn diesem soll das Organ gewidmet sein — kräftige Anregung und Förderung zu geben. Die Ackerwirtschaft auf sandigem Boden ist ja nicht leicht und nicht in einigen Monaten abzuthun. Das Merkwürdigste allerdings und für die geringe Ergiebigkeit des Berliner Kunstlebens echt Bezeichnende ist, daß der beste Aufsatz, den ich in den bisherigen Halbmonatsheften las, von Stahl über jene, in München so plötzlich berühmt gewordene Malergruppe von Worpswede handelt, die ja mit Berlin leider nichts zu thun hat. In den Leitartikeln machte Galland Vorschläge, die ebenso gut gemeint, wie vorläufig aussichtslos sind. Zuerst schlug er eine Art stilistischer Kommission vor für die städtische Bebauung Berlins, dann gab er die Anregung zu einem wirklich volkstümlichen Vormuseum, das sich von den Gelehrtensynekuren, die heute zum Teil Museen genannt werden, recht vorteilhaft dadurch auszeichnen würde, daß es die erziehliche Mission der Kunst einzig und allein erfüllen könnte.

Der Vorschlag jener ästhetischen Kommission kommt gerade gelegen, wo wir in Berlin die sonderbarsten baulichen Veränderungen wahrnehmen müssen. Es herrscht das freieste und kunstfeindlichste Manchestertum. Private, die Stadt und der Staat bauen untereinander; jeder hat seinen Stil. Die Privaten bauen renommistisch, die Stadt billig und der Staat solide. Bei der Stadt ist bis jetzt nichts Bedeutsames herausgekommen. Die städtische Bauverwaltung steht hier unter Leitung eines gewissen Herrn Blankenstein, der eine solche Vorliebe für nüchternen Blendziegelbau hat, daß man die Werke der „Aera Blankenstein" hierorts bereits systematisch belächelt. Sein berühmtester Schnitzer war der Mühlendamm. Der Mühlendamm war ursprünglich die älteste Verbindung zwischen den Städten Berlin und Köln. Allerlei häßliche Altekleiderbuden mit finsteren Bogengängen und engen Passagen sammelten sich um ihn. Als Berlin sich zu fühlen begann, beschloß man das Zeug niederzureißen und eine breite Ader durchzubrechen. Es war einer der wenigen Durchbrüche großen Stils, die Berlin bisher zu verzeichnen hat. In der Mitte auf der Spreebrücke standen die alten Mühlen. Sie versperrten die prächtigste Aussicht, die Berlin hat — denn hier stößt die alte malerische Stadt an die ehrwürdigen monumentalen Anlagen der Schloßgegend, hier ist ästhetisch genommen das Herz Berlins. Durch falsche Angaben ward die Stadtverordneten-Versammlung zu der nie verzeihlichen Sünde gebracht, auf den Fundamenten der alten Mühlen ein neues städtisches Gebäude in Blankensteinziegeln ausführen zu lassen, und für immer war die Kunst des Städtebaus in Berlin um ihre schönste Wirkung gebracht. Es ist echt berlinerisch, zu glauben, daß man immer bauen müsse, wo eine Lücke sei. Man weiß, daß es ein Zeichen der Unbehilflichkeit ist, alle Takte voll zu komponieren und keine Pausen zu machen. Es war ein echter Dilettantismus, die Pause auf der Mühlendammbrücke zu vergessen.

Die Sünden der Privaten halten die Wage. Geradüber der Nationalgalerie, im heiligsten Teil Berlins, in der zukünftigen Museums-Akropolis, wo die Spree einen weiten Hafen bildet, der zur Spiegelung herausfordert, steht seit einigen Wochen — ein Zirkus. Ein Zirkusrichtiger Mumpitzbau, hinten Eisen mit Putz, vorn Kulisse mit Renaissanceschwindel. Der Bauch, schön wie eine Gasanstalt, spiegelt sich im Wasser. Die Fahne „Zirkus Busch" grüßt lustig flatternd die Nationalgalerie. Ich habe einen Bekannten, der sein Zimmer im vornehmsten und solidesten englischen Stil eingerichtet hat; vor dem Tisch aber steht ein Stuhl aus falschem Nußbaum mit Kugeln, Muscheln, Galerien und Säulchen à la Cinquecento, für 15 Mark aus einem echten Berliner Kleine-Leute-Fabrik-Möbelgeschäft. So hat Berlin seine Gute Stube eingerichtet.

Die staatlichen Bauten sind die Edelsteine, die im falschen Golde sitzen. Der Staat hat Berlin die schönste Ecke gegeben. Die Ecken in Berlin haben ihre eigene Geschichte. Mit ihrer Aufbesserung begann der Umbau der Stadt. Sie weisen die ganze Skala der verbrauchten Stile auf, von der Faberecke in deutscher Renaissance, der Mey- und Edlichecke in französischer Renaissance, der Tucherecke in Nürnberger Stil, der Patzenhoferecke in „glasiertem Mosaikstil" bis zur Kantstraßenecke in vlämischen Motiven. Jetzt hat das Reichspostamt seine große Ecke in der Leipzigerstraße enthüllt. In solider und doch freudiger Renaissance erhebt sich ein vornehm zurücktretender Halbkreisbau mit guirlandengeschmückten Riesensäulen, die Karyatidenfenster einschließen, oben eine heitere Gallerie und eine gewaltige Bronzegruppe, zwischen zwei festlichen Turmloggien als Abschluß der ganzen echten Sandsteinfassade. Sicher, markig, aristokratisch und frei von aller Modesucht, geschmackvoll ohne Affektirtheit, prächtig ohne Protzerei — das ist die Signatur der neuen Berliner staatlichen Bauten, die sich im Patentgebäude, im Invaliditätsgebäude vorbereitete und hier einen Gipfel erreichte, der in dem Wirrwarr Berliner Bauerei als leuchtendes Muster hervorgehoben werden muß.

Oskar Bie.

• Kunstliteratur.

Die bildenden Künste. Kurzgefaßte allgemeine Kunstlehre in ästhetischer, künstlerischer, kunstgeschichtlicher und technischer Hinsicht von Hermann Riegel. Vierte, völlig neu bearbeitete Auflage mit 77 Abbildungen. (Frankfurt, Heinrich Keller Mk. 8.—, geb. Mk. 10.)

Riegels Buch ist unter dem Titel „Grundriß der bildenden Künste" vor dreißig Jahren zum ersten Mal

Digitized by Google

erschienen. Es hat, wie der Verfasser im Vorwort zu erzählen weiß, „sich von Anfang an einer lebhaften Anerkennung zu erfreuen gehabt und hat in diesen dreißig Jahren keinen beachtenswerten Nebenbuhler gefunden". Da nun das Bedürfnis eines solchen Buches außer Frage steht, so entschloß sich Riegel, es wieder herauszugeben; nach einer „sehr gründlichen umfassenden Durcharbeitung" kann das Buch „als ein neues angesehen werden". Das mag wohl sein, indeß der Geist des Buches ist leider der alte geblieben, es ist der alte klassizistische Geist, der in der Gegenwart nichts Hervorragendes und kaum Gutes zu finden weiß. Riegel bekennt sich denn auch zu Lenbachs übereilten Worten: „Alle Einsichtigen sind darüber einverstanden, daß wir zu einem sehr niedrigen Stande der Kunstübung und des Kunstverständnisses gelangt sind," daß wir also, sozusagen, in einer Nacht leben, in der freilich hier Lenbach und dort Riegel als einsame Sterne leuchten. Träger von Namen, wie Menzel, Uhde, Hildebrand, Diez, Wallot, Köpping, Baude wären hingegen nach Riegel und Lenbach Vertreter des schlimmsten Verfalles: sie werden wenigstens in dem „ohne beachtenswerten Nebenbuhler dastehenden, gründlich durchgearbeiteten" Buche ebenso wenig erwähnt, wie etwa Millet, Corot, Turner, Böcklin und so und so viele andere, die der modernen Kunst die wesentlichsten Züge verliehen haben. Dagegen spielen die Vertreter des Klassizismus und der Renaissance in den Beispielen des Verfassers eine immer wieder kehrende Rolle. Man wird von vornherein nicht annehmen können, daß ein solches Buch geeignet sei, das Verständnis für das Gesunde und Lebensfähige in der modernen Kunst zu beleben und zu fördern; denn gesund und lebensfähig ist für den Herrn Verfasser eben nur das Tabulaturmäßige. Als Aufgabe der Kritik betrachtet er dann auch, ein Kunstwerk nach den allgemeinen Gesetzen zu beurteilen, welche die besten und anerkanntesten, dem Wesen der Kunst rein entsprechenden Denkmäler an die Hand geben. Daß eine solche Kritik gegenüber neuartigen Schöpfungen, gegenüber Erweiterungen des bisherigen Kunstempfindens, gegenüber Männern, die bewußt mit den alten „Gesetzen" brechen, ganz unfruchtbar sein muß, versteht sich von selbst. Kein Wunder, daß Riegel von allen modernen ästhetischen Anschauungen, die auf die Erfahrung und die Physiologie aufbauen (man denke an Fechner, Hirth u. s. w.), von allen modernen Bestrebungen für Volkskunst, Kunst in der Schule, Verwertung des Dilettantismus u. s. w., wie sie Konrad Lange, Alfred Lichtwark, Schwindrazheim usw. vertreten, rein gar nichts sagt; alle diese Bestrebungen fügen sich ja nicht den alten unverbrüchlichen Kunstgesetzen. Es ist sehr bedauerlich, daß ein Buch, das in so weite Kreise zu dringen bestimmt ist, von dem nachgerade vereinsamten Standpunkte eines so knöchernen Dogmatismus ausgeht.

Natürlich soll hier nicht behauptet werden, daß man aus Riegels Buch gar nichts lernen könnte. Die Angaben über Mittel und Verfahren der Darstellung der Kunst, über allerlei kunstgeschichtliche Dinge und überhaupt das, was in der Kunst rein verstandesmäßig faßbar ist, sind überwiegend gut und richtig, und der Laie kann daraus vielerlei nützliche Belehrung schöpfen. Leider aber wirkt es auch hier herein, daß Riegel die Lehrsätze seiner Jugend nur mit äußerstem Widerstreben aufgiebt. Das zeigen z. B. seine Belehrungen über die farbige Plastik im Altertum, von der er nur die Bemalung gewisser Einzelheiten zugeben will, während es doch z. B. ausgemacht ist, daß bei den Alten das Tönen und Wachsen des Marmors selbstverständlich war, weil das Weiß durch die starken Reflexe die Schatten auflöst und die Formen undeutlich macht. Auch sonst sind manche Belehrungen nicht eindringend genug. So wird man bei der Darstellung des Reliefs — was Riegel mit Hochbild verdeutscht — vergeblich nach Erklärung der Kunstausdrücke Aufplattung (Reliefprojektion), Gleichköpfigkeit (Isokephalie), Reliefperspektive, Deckung der Körper usw. suchen, und das sind doch Elementarbegriffe, die zu kennen für das Verständnis des Reliefs unumgänglich ist. Es ist nicht nötig, die zahlreichen Stellen, an denen wir uns im Widerspruch mit Riegel finden oder wo wir seine Darstellung für unzureichend halten, hier einzeln aufzuführen. Der schlimmste Fehler des Buches ist, wie gesagt, daß Riegel völlig die Unbefangenheit fehlt, daß er bewußt oder unbewußt überall die Verteidigung des Klassischen und Klassizistischen im Auge hat, anstatt vorurteilsfrei eine auf Erfahrung und Geschichte gegründete Kunst-Anschauungslehre zu geben. Paul Schumann.

Kunstblätter und Bilderwerke.

Die Gemälde-Galerie der königlichen Museen zu Berlin. Mit erläuterndem Text vom Galerie-Direktor, Geheimen Rat Dr. W. Bode. (Dornach, Paris und New-York, Ad. Braun & Cie., Braun, Clement & Cie., Nachfl.)

Es wird den Kunstfreunden eine höchst erfreuliche Mitteilung sein, daß nun auch die Berliner Galerie, diese gewählteste Mustersammlung, die an wahrem Werte weit höher steht, als manche, die doppelte Anzahl von alten Bildern umfassende öffentliche Galerie, in den Kreis der Braunschen Publikationen gezogen ist. Die Ausgabe des neuen Unternehmens geschieht in zweimonatigen Lieferungen zu 40 Blatt, von denen die erste, alle guten Erwartungen vollauf befriedigend, vorliegt. Das ganze Werk wird 316 Blätter großen Formates (Plattengröße circa 40 × 50 cm, Preis je 12 M., für Subskribenten je 10 M.) und 55 Blätter mittleren Formates (24 × 30 cm, Preis je 6 M., für Subskribenten je 5 M.) umfassen. Ein ausführlicher Katalog darüber ist, für den Besteller kostenlos, zu beziehen. Als besonders willkommen dürfen wir bezeichnen, daß Bode selbst den Text zum Werke schreibt, der, in gediegenster Ausstattung, den Subskribenten unberechnet beigegeben wird. Für das kunstfreundliche Bürgerhaus erschließt sich mit dieser Veröffentlichung wieder eine Quelle köstlicher Vervielfältigungen von Meisterwerken.

Allgemeineres und Vermischtes.

• Eine **Entwickelungsgeschichte des deutschen Bauernhauses** will der Verband deutscher Architekten- und Ingenieurvereine in Gemeinschaft mit dem österreichischen und schweizerischen Architekten- und Ingenieurverein bearbeiten. Nach längeren Vorverhandlungen hat die Ausführung des Unternehmens inzwischen festere Gestalt angenommen. Die Vertreter des deutschen Verbandes haben es sich, wie das „Zentralblatt der Bauverwaltung" schreibt, zunächst angelegen sein lassen, in den Einzelvereinen Interesse für die Sache zu erwecken und dahin zu wirken, daß nach bestimmten Grundsätzen überall mit der Sammlung des Materials und mit der Abmessung

Digitized by Google

und Aufzeichnung bemerkenswerter Grundformen der Bauernhäuser vorgegangen werde. Im August trat der für die Leitung des Unternehmens eingesetzte Gesamtausschuß zu einer ersten Beratung in dem durch seine charaktervollen Holzbauten ausgezeichneten Garmisch zusammen, um auf Grund der Vorarbeiten über den Umfang des Werkes, die Art der Veröffentlichung und die Aufbringung der Geldmittel Vereinbarungen zu treffen. Von den österreichischen Vertretern wurde mitgeteilt, daß das Unternehmen in Oesterreich-Ungarn allgemein große Sympathie finde, daß für seine Durchführung eine Organisation, ähnlich der im deutschen Verbande geschaffenen, ins Leben gerufen und eine große Zahl von Vereinen und einzelnen Sachverständigen als Mitarbeiter gewonnen sei. In den Kreisen der schweizerischen Architekten darf ebenfalls auf volle Bereitwilligkeit, aus dem reichen Schatze dieses Landes an typischen Bauernhäusern Beiträge zu liefern, gerechnet werden. Eine Organisation für die Sammlung des Materials unter Mitwirkung der einzelnen Vereine ist zwar noch nicht durchgeführt, steht aber in Bälde zu erhoffen. Von den dem deutschen Verbande angehörenden Vereinen haben einzelne bereits fleißig gesammelt, so daß dem Ausschusse eine ansehnliche Zahl von Aufnahmezeichnungen vorgelegt werden konnte. Man einigte sich dahin, daß der Titel des Werkes lauten solle: Das deutsche Bauernhaus im Deutschen Reiche, in Oesterreich-Ungarn, in der Schweiz und in den Grenzgebieten dieser Länder. Die Herausgabe soll in vier Abschnitte gegliedert werden, und zwar wird der 1. Abschnitt eine allgemeine systematische Abhandlung mit Skizzen im Texte enthalten, während der 2., 3. und 4. Abschnitt die eigentlichen Aufnahmen der typischen Bauernhäuser in den drei genannten Ländern nebst ihren Grenzgebieten auf Tafeln zur Darstellung bringen und mit erläuterndem Texte begleiten sollen. Die Zeichnungen werden allgemein im Maßstabe 1:100 wiedergegeben, nur für einzelne besonders charakteristische Beispiele wird der Maßstab 1:50 gewählt werden. Zu den Herstellungskosten soll die Beihilfe der Staatsregierungen in der Weise erbeten werden, daß die Behörden sich bereit erklären, eine bestimmte Anzahl von Exemplaren abzunehmen. Der Ausschuß hält es für dringend notwendig, daß die Aufnahmen überall möglichst beschleunigt werden, weil dem Bestande an alten Bauernhäusern täglich Gefahr droht. Als letzte Frist für die Einlieferung der Aufnahmen seitens der einzelnen Mitarbeiter ist der 1. Juli 1897 in Aussicht genommen. Der Ausschuß beschloß endlich, im nächsten Jahre bei Gelegenheit der Wanderversammlung des deutschen Verbandes in Berlin wieder zu einer Beratung zusammenzutreten. —

Es handelt sich hier um ein Unternehmen, dem aller Segen zu wünschen ist. Liegt das Werk fertig vor, so muß es unsere Sorge sein, es nach Möglichkeit für die Wiederbelebung einer volkstümlichen Baukunst auf dem Lande auszunützen, wie sie Heinrich Steinhausen, O. R. Gruner, Schwindrazheim, Schliepmann u. a. in diesen Blättern gefordert haben.

* **Unsere Nationaldenkmäler,** die auch dem Kunstwart schon, leider, so viel zu reden gegeben haben, werden wieder einmal öffentlich auf Herz und Nieren geprüft. Diesmal ist's Franz Servaës, der, gelegentlich der Konkurrenz-Arbeiten ums Bismarck-Denkmal, seinen Wehgefühlen Ausdruck giebt. Er thuts in der „Gegenwart", wo er zunächst feststellt, daß auch von den dreißig Preisempfängern kein Entwurf künstlerisch ernsthaft zu nehmen war. „Denn statt die schöpferische Kraft in ihren Tiefen zu erregen, auf daß sie selbstlos ihr Höchstes wage, hat man den kleinlichen Spekulationsgeist wachgerufen und den lumpigen Ehrgeiz nach offizieller Anerkennung. So hat denn jeder möglichst artig sein wollen, möglichst zahm und korrekt, um bei der dreißigfach winkenden Aussicht nicht übergangen zu werden."

Aber vom einzelnen Fall richtet sich der Blick aufs Allgemeinere, und da sieht er vor sich die bitterböse Frage: Ob nicht unsere gesamte nationalpatriotische Denkmal-Wirtschaft mit der Zeit unheilbar diskreditiert worden ist? „Wer die Bewerber um das Bismarck-Denkmal im Geist an sich vorüberziehen läßt, der findet unter ihnen manch tüchtigen Künstler mit klingendem, geachtetem Namen. Aber auch von diesen Tüchtigen hat keiner etwas Ansehnliches geliefert, nicht einmal Harro Magnussen, der sich in letzter Zeit so viel mit der Person des Altreichskanzlers beschäftigt und der wiederholt treffliche Büsten von ihm geliefert hat. Es bleibt für diese ebenso bemerkenswerte wie betrübliche Wahrnehmung keine andere Erklärung übrig als diese: unser heutiges System der Denkmal-Errichtung lähmt die künstlerische Produktionskraft. Ein Künstler, der heute ein öffentliches patriotisches Monument errichten hilft, fühlt sich überhaupt nicht mehr als freier schaffender Künstler, sondern allenfalls noch als braver Handwerksmeister, der für seinen Lebensunterhalt sorgt und seine Arbeitgeber zu befriedigen wünscht.

Hören wir Servaës noch etwas weiter: „Man wird einwenden: »Soll denn der moderne Künstler verpflichtet sein, durchaus für seine Kunst zu hungern?« — und ich werde erwidern: »Ob er hungert oder sich satt ißt, ob er nüchtern lebt oder sich betrinkt, ob er in einer Spelunke haust oder in einem Palast, das ist alles völlig gleichgültig, wofern er nur das eine weiß: daß er einzig und ausschließlich seiner Kunst zu dienen hat.« — »Gut«, entgegnen die Widersacher, »er soll seiner Kunst leben! Aber um dies zu können, muß er sich doch einigermaßen pekuniär unabhängig stellen. So muß er also sehen, daß er fürs erste durch lohnende Aufträge so viel verdient, um später nach dem Geld nicht mehr fragen zu müssen. Und alsdann kann er schaffen, wozu ihn das Herz treibt.« — Darauf antworte ich: »Sie geben also zu, daß die lohnenden Aufträge gewissermaßen außerhalb der Kunst liegen, weil des Künstlers »Herz« dabei nicht beteiligt ist. Darauf erlaube ich mir nur die eine Frage: Wünschen Sie, daß die Herstellung von National-Denkmälern von unseren Künstlern als »lohnende Aufträge« oder als vollgültige Kunstleistungen betrachtet werden?« — Man erwidert, in den heiligsten Gefühlen gekränkt, »Natürlich, das letztere! Obwohl —« . . . »Sparen Sie Ihr »Obwohl«, sage ich ein wenig unhöflich. »Sie wollen hier eine Halbheit einschmuggeln, die es in künstlerischen Dingen niemals geben kann. Thatsache ist aber leider, daß die »National-Denkmäler« von unseren Künstlern als bequeme Geldquelle aufgefaßt werden, wo man für eine Mindestausgabe von schöpferischer Kraft eine Meisteinnahme von klingendem Dank erntet. Statt daß unsere National-Denkmäler der Gegenstand des höchsten Schöpfer-Ehrgeizes und so gleichsam der konzentrierte Extrakt der produktiven Kunstkräfte unserer Zeit werden, sinken sie zu bequemen Geschäftsangelegenheiten herab, wo Auftrag-

Digitized by Google

geber und Auftragnehmer sich in ein möglichst freundliches Einvernehmen mit einander setzen.«

Wer aber ist vor allem denn der Auftraggeber? Nun: eine Vielheit von Köpfen, die als »Vertreter des deutschen Volkes« fungieren, die sich unter einander zu einigen haben, und die es schließlich allen recht machen wollen. Mit anderen Worten: ein Verwässerungs-Komitee, das gezwungen ist, auf Innehaltung der Konventionen und möglichste Charakterlosigkeit zu dringen, weil alles, was mit starkem Charakter die Konvention überspringt, anstößig wirken würde und von der großen Menge perhorresziert werden könnte. Man kann also für große öffentliche Denkmäler nichts anderes als seichte Dutzendware brauchen, weil doch »das Volk« sie verstehen soll, d. h. das Volk, wie es sich in den Köpfen der kulturell ausgesogenen, instinktarmen und phantasielosen »Oberen Zehntausend« widerspiegelt. Item, der modern patriotische Denkmalhauer übernimmt die Verpflichtung: Originalität, Künstlerschaft und seelische Vertiefung zu Hause zu lassen, sich dem Fassungsvermögen des Philisters anzupassen und dafür sein Geld einzustreichen. Auf diese Weise ehrt das deutsche Volk seine großen Männer und fördert die aufstrebende zeitgenössische Künstlergeneration. Ein Heroenkult wahrlich, bei dem allmählich die »Helden« aus Mehlpappe gebacken werden!"

Zum „Lenbachprozess."

Nach Bekanntwerden des Urteils im „Lenbach-Prozeße" bleibt dem Publikum, das an der Erhaltung der physischen Existenz unserer schaffenden Künstler doch auch teilnimmt, nun nichts weiter übrig, als an die gesamte Gilde der Kunsthändler die Aufforderung zu richten, daß sie ihrerseits eine unzweideutige Kundgebung über die nach ihrer Ansicht erlaubten und unerlaubten Gepflogenheiten des Kunsthandels abgebe. Es würde allein dadurch die Möglichkeit geschaffen, solche Handlungen zur Vermittlung des Absatzes in Anspruch zu nehmen, die auch die moralische Gewähr böten, deren Kunst und Publikum leider Gottes heute im Reiche der Gottesfurcht und der frommen Sitte nicht entbehren dürfen. Der Produzent und der Käufer müssen wissen, mit welchen Handlungen sie allenfalls sich einlassen dürfen, mit welchen andern aber unter allen Umständen nicht. Wir erwarten also baldigst die entsprechende Initiative der Herren Kunsthändler, die, wie sie leicht begreifen werden, in ihrem eigenen Interesse liegt.

Xs.

• Literatur.

Das Leben Friedrich Nietzsches. Von Elisabeth Förster-Nietzsche. (Leipzig, C. G. Naumann. Mk. 8.)

Von dieser Biographie Nietzsches, die von dem engeren Kreis seiner Jünger schon mehrfach angekündigt wurde, umfaßt der erste Band die Jugend des Philosophen bis zu seinem vierundzwanzigsten Jahre.

Wir gewinnen einen guten Einblick in die Atmosphäre, in der Nietzsche erwachsen ist. Ob er gleich später mit Genugthuung sich erinnerte, von polnischen Grafen abzustammen, so sind doch die Vorfahren und Verwandten, die wir kennen lernen, recht deutsche Typen, treffliche, geistig tüchtige, dabei königstreue und religiöse Leute, Pastoren oder von ähnlichen gut bürgerlichen Berufen. Nietzsche selbst war durchaus kein Wunderkind, aber von vorzüglichen Anlagen und mit sehr frühen Neigungen zu musizieren und zu komponieren, Gedichte zu machen und philosophische Betrachtungen anzustellen. Er war kein ungestümer oder schwer zu behandelnder Charakter; zwar nichts weniger als ein Duckmäuser aber doch ganz ungewöhnlich artig, von guten Formen, ehrfürchtig gegen Eltern und Lehrer, von peinlicher Wahrhaftigkeit und, wie es scheint, aus wirklichem Bedürfnisse religiös. Dabei war er ein „apartes" Kind, das sich schwer anschloß, einsam träumte und sich in Ausdruck und Geberde von seinen Altersgenossen abhob. Ein früherer älterer Mitschüler spricht von seinen „großen sinnenden Augen" und vergleicht ihn mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel. Auf seine Mitschüler habe er einen großen Einfluß geübt: sie hätten vor ihm ein rohes Wort oder eine unpassende Bemerkung nicht zu sagen gewagt.

Es ist anziehend zu hören, daß der Verächter der Mitleidsmoral als Knabe ein überaus mitleidiges und zartes Herz bewiesen hat. Sicher hat er damals noch nicht viel Sympathie gehabt mit der „blonden arischen Bestie", mit dem „frohlockenden Ungeheuer", „das in der Unschuld seines Raubtiergewissens vielleicht von einer scheußlichen Abfolge von Mord, Niederbrennung, Schändung Folterung mit einem Uebermute und einem seelischen Gleichgewichte davon geht, als ob nur ein Studentenstreich vollbracht sei." Die Biographie weiß von allerhand kennzeichnenden guten Thaten zu berichten.

Wir vernehmen dann, wie Nietzsche ein trefflicher Schüler in Pforta wurde, wie er später in Bonn einer Burschenschaft beitrat, in Leipzig einen philologischen Verein gründete, wie er schon als Student im dritten Semester trotz vielseitiger Interessen und mannigfacher musikalischen Bestrebungen durch hervorragende philologische Leistungen die Aufmerksamkeit Ritschls auf sich zog, wie er nach Ablauf des Triennium eifrig und gewissenhaft als Kanonier seiner Dienstpflicht genügte und wie er endlich schon in seinem vierundzwanzigsten Jahre, noch vor seiner Doktorpromotion als Professor der klassischen Philologie an die Universität Basel berufen ward. Kennzeichnend sind während dieser Zeit die innigen Beziehungen Nietzsches zu seinen Freunden. Seine Schwester erwähnt besonders den feierlich-höflichen Ton, der zwischen ihnen herrschte. Dagegen trat er zu Frauen in kein näheres Verhältnis. Wer sich seiner boshaften Bemerkungen über das weibliche Geschlecht erinnert, wird mit Interesse lesen, wie wenig seine theoretischen Ansichten auf praktischen Erlebnissen der Jugendjahre fußten. „Seine Schwärmerei", so schreibt seine Schwester, „erhob sich nie über eine gemäßigte, poetische angehauchte, herzliche Zuneigung. Wie denn überhaupt die große Passion oder die vulgäre Liebe dem ganzen Leben meines Bruders vollständig fern geblieben ist. — — Mit großer Verwunderung sah er bei den Freunden, welch leidenschaftliches Glück, aber auch welche Umwälzungen und Verwüstungen die Liebe zu verursachen vermochte. Besonders den unglücklich Liebenden pflegte er mit wärmster Teilnahme in ihren Leidenszeiten beizustehen, ohne jedoch sein Staunen ganz verbergen zu können. Kopfschüttelnd fragte er sich und Andere immer wieder von Neuem: Und das Alles um ein kleines Mädchen?"

Und an einer andern Stelle, in der die Schwester von ihrem Verdacht berichtet, ihr Bruder wolle sie verloben: „Nein, in dieser Richtung war nichts zu hoffen; seit Fritz Schopenhauer kannte und verehrte, hielt er überhaupt schreckliche Reden gegen die »Weiber«, daß ich mich

Digitized by Google

nicht genug verwundern konnte. In Wahrheit stand er dem weiblichen Geschlecht zwar etwas fern, war aber von zartester Rücksicht gegen dasselbe erfüllt; somit schienen sich diese erstaunlichen Reden an ganz abstrakte Wesen zu richten." Im Leben zeigte er sogar eine gewisse ganz unschopenhauerische „feierliche Frauenverehrung" nach manchen Seiten.

Ueberblicken wir den vorliegenden Abschnitt seines Lebens, so finden wir eine überaus liebenswürdige Persönlichkeit, einen leidenschaftlichen Musikfreund, einen scharfsinnigen Philologen von strenger Methode und hervorragender Kombinationsgabe, kurz einen talentvollen, wahrhaft musterhaften Menschen, der vor einer glänzenden wissenschaftlichen Laufbahn auf immerhin nicht außergewöhnlichen Geleisen steht. Von dem eigenartigen, tief revolutionären Geiste des Mannes, der eine Umwertung aller Werte zu unternehmen sich vermaß, findet man nur wenig Spuren. Die in überreicher Menge von seiner Schwester zusammengetragenen schriftlichen Dokumente, Schulaufsätze, biographischen Aufzeichnungen, Gedichte und Briefe enthalten nichts Ungewöhnliches; sie sind meist nicht bedeutender, als eben Briefe und Aufzeichnungen begabter Schüler und Studenten zu sein pflegen, und können, zumal in der gebotenen Reichhaltigkeit, selbst den größten Verehrern des Philosophen kein tieferes Interesse bieten. Auch seine Schreibweise gleicht in jener Periode nichts weniger, als jener prickelnden Art der späteren Aphorismen; sie ist nicht als „geistreich" zu bezeichnen und ist frei von Sucht nach blendenden Paradoxien.

Am interessantesten sind die Selbstbekenntnisse über die mächtige Wirkung der Schopenhauerschen Philosophie. Dort finden wir auch einige der wenigen Stellen, die für den *späteren* Nietzsche kennzeichnend sind. Er spricht von dem rastlosen Streben nach Selbsterkenntnis, ja Selbstzernagung, dem schmerzlichen Bedürfnisse, harte und bittere Konsequenzen der erkannten Wahrheiten zu ziehen. Unruhige, schwermütige Tagebuchblätter stammen aus jener Zeit, mit nutzlosen Selbstanklagen und verzweifeltem Aufschaun nach Heiligung und Umgestaltung des ganzen Menschenkerns. „Indem ich alle meine Eigenschaften und Bestrebungen vor das Forum einer düsteren Selbstverachtung zog, war ich bitter, ungerecht und zügellos in dem gegen mich selbst gerichteten Haß. Auch leibliche Peinigungen fehlten nicht. So zwang ich mich vierzehn Tage hintereinander, immer erst um 2 Uhr Nachts zu Bett zu gehen und es genau um 6 Uhr wieder zu verlassen. Eine nervöse Aufgeregtheit bemächtigte sich meiner, und wer weiß, bis zu welchem Grade von Thorheit ich vorgeschritten wäre, wenn nicht die Lockungen des Lebens, der Eitelkeit und der Zwang zu regelmäßigen Studien dagegen gewirkt hätten."

Keinem Menschen von einiger Menschenkenntnis wird es wunderlich sein, daß der Knabe und Jüngling so ganz anders erscheint, als der Mann, der Verfasser des „Zarathustra"; nur ganz Unkundige werden von ihm erwartet haben, daß er praktisch eine rücksichtslose Herrenmoral bethätigt oder als ein kleiner Uebermensch sich erwiesen hätte. Daß wir aber nicht öfter *Keimen* seiner künftigen Eigenart begegnen, muß doch wohl zum Teil auf Rechnung der Biographie gesetzt werden.

Frau Elisabeth Förster-Nietzsche ist — wie sich aus jeder Zeile ihres Buches ergiebt — eine schöne und zarte Seele, deren große Anhänglichkeit und Bewunderung für den Bruder gar anmutig und rührend wirkt. Aber offenbar ist ihre Schilderung doch ein wenig einseitig. Wenn eine bedeutende Persönlichkeit aus dem Kreise seiner Familie herauswächst, so wird sie doch grade im Verkehr mit diesem am längsten in einem herkömmlichen Geleise verharren, sie wird gerade hier gewisse Seiten am wenigsten offenbaren und den Geschwistern weiter als der harmlose Spielgefährte von ehedem erscheinen. Daher sind nahe Familienangehörige nicht ohne Weiteres berufene Biographen. Auch Frau Förster schildert, wie mir scheint, ihren Bruder in den letzten Jahren der hier in Frage kommenden Zeit unter einem Gesichtspunkte, der wesentlich durch erste Jugendeindrücke bestimmt ist. Sie mag ihm sehr nahe gestanden haben, und doch können ihr manche Seiten seines Wesens verschlossen geblieben sein.

In mehrfacher Hinsicht bietet sie doch nur sehr Aeußerliches und Oberflächliches. So erfahren wir nur wenig von Nietzsches religiöser Entwickelung. Er ist bis in seine Studentenzeit, wenn auch nicht kirchlich, so doch aufrichtig christengläubig geblieben. Beiläufig wird erwähnt, daß er Schriftführer des studentischen Gustav-Adolf-Vereines war. Offenbar hat er sich unter dem Einflusse Schopenhauers von seinem Kinderglauben losgelöst, aber wie und unter welchen Kämpfen dies geschehen, bleibt unbekannt. Beinahe naiv berührt an einzelnen Stellen die überaus einfache Psychologie der Biographin: „Um meinen Bruder zu verstehen, muß man sich vergegenwärtigen, daß in ihm sich zwei Naturanlagen, die sich sonst oft feindlich gegenüberstehen, zu einer wunderbar schönen Einheit zusammenfügten: ein warmes, poetisches, feinfühlendes, zur Ehrfurcht geneigtes Herz, und ein scharfer kritischer, rücksichtslos nach Wahrheit strebender Verstand. Aber die Wärme des Herzens überwog, und das peinliche Zartgefühl gebot ihm deshalb in vielen Fällen die äußerste Zurückhaltung."

Aber sehr treffend unterscheidet Frau Förster zwischen dem „offiziellen" Nietzsche und dem „Nietzsche mit sich allein". Sie schreibt von seiner Studienzeit: „Zwei Hauptmomente treten fast gleichmäßig stark hervor, die Liebe zu Schopenhauer und zur Philologie. Alles, was er darüber in jener Zeit in Gesprächen und Briefen sagte, klang in Begeisterung und Verehrung aus." Aber stand er diesen beiden Objekten seines eifrigen Studiums auch wirklich vollkommen hingebend kritiklos gegenüber? — Die Aufzeichnungen in seinen Notizbüchern von 1866—68 geben darüber merkwürdige Aufschlüsse, vorzüglich denen, die nur den offiziellen Nietzsche aus jener Zeit kennen. „Nietzsche mit sich allein" ist oft ein ganz Anderer, als der, dem ein sehr zartes Schicklichkeitsgefühl gebietet, nach Außen hin eine verehrte Persönlichkeit oder ein erwähltes Studium zu vertreten." Diesen „*Nietzsche mit sich allein*" (und das ist auch nicht immer der Nietzsche seiner autobiographischen Betrachtungen) näher zu ergründen, wäre von großem Reiz gewesen. Die tieferen, seltneren, geheimnisvollen, ihr selbst oft unbewußten Seiten einer Persönlichkeit zu erschließen, sie zu *deuten*, das ist, was die Lebensbeschreibung zu einer Kunst erhebt. Solche höhere Ziele hat sich Frau Lou Andreas-Salome in ihrem Werke über Nietzsche gesteckt, das von dem engsten Jüngerkreise schroff abgelehnt und wegen einiger Ungenauigkeiten in äußerlichen Dingen bemängelt wurde. Frau Elisabeth Förster-Nietzsche hat sich begnügt, höchst gewissenhaft Dokumente zu sammeln und in liebevoller Breite Thatsächliches zu berichten.

Karl Erdmann.

Digitized by Google

Inhalt: Gesunde und kranke Kunst. — Rundschau. Dichtung. Schöne Literatur: Martin Lehnhart. Ein Kampf um Gott. Von Cäsar Flaischlen. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen (Berliner Brief. Münchner Brief. Wiener Raimundtheater). — Musik: Neue Notenwerke. Wichtigere Musikaufführungen (Prager Brief). — Bildende Künste: Briefe über bildende Kunst (Berliner Brief). Kunstliteratur („Die bildenden Künste". Von Herrn Riegel). Kunstblätter und Bilderwerke. (Die Gemälde-Galerien der königl. Museen zu Berlin. Mit erläuternden Texte vom Galerie-Direktor Geh. Rat Dr. Bode). — Allgemeines und Vermischtes: Eine Entwickelungsgeschichte des deutschen Bauernhauses. Unsere Nationaldenkmäler. Zum „Lenbach-Prozeß". Literatur („Das Leben Friedrich Nietzsches". Von Elisabeth Förster-Nietzsche).

Den verehrl. Redaktionen zu geneigter Beachtung.

Nachdruck der Originalbeiträge unsres Blattes gestatten wir nicht nur gern, sondern wir bitten sogar im Interesse der Sache darum, müssen jedoch deutliche Quellen-Angabe zur Bedingung machen. **Redaktion und Verlag des Kunstwart.**

Kunstwart-Anzeiger.

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

die bei der Kunstwart-Leitung eingelaufen sind.

Von den bei uns bis zum Schluß des Heftes eingelaufenen neuen Erscheinungen verzeichnen wir hier vorerst die Titel der nachstehenden, und bleibt eine Besprechung, soweit eine solche für die Leser des Kunstwart ersprießlich scheint, vorbehalten.

Grimm, Herman, Homer. — Ilias. Zehnter bis letzter Gesang. Berlin, Wilhelm Hertz. 8°. 405 SS. Mk. 8. —

Jacobowski, Ludwig, Aus Tag und Traum. Neue Gedichte. Berlin, S. Calvary & Co. 16°. XI u. 184 SS. Mk. 2. —

Köhler, Heinr., Die Erbin. Roman. Leipzig, F. A. Berger. kl. 8°. 319 SS. Mk. 3.50. eleg. gebdn. Mk. 4,75.

Lipperheide, Frieda, Die decorative Kunststickerei. I. Aufnäharbeit. — II. Leinenstickerei. — III. Goldstickerei. Berlin, Franz Lipperheide. Liefg. 3. gr. Imperialformat. Mit Mustertafeln. Mk. 15.—

Muster-Atlas für Industrie u. Kunstgewerbe. Darstellung von Formen und Dessins aller Zeiten. Herausgeg. von Max Heiden. Leipzig Ed. Wartig's Verlag, Ernst Hoppe. Band I. 1895/96. Heft 1 Folio Mk. 1. —.

Niemann, Aug., Der Agitator. Dresden, Leipzig u. Wien, C. Pierson's Verlag. 2 Bde. kl. 8° 197 & 173 SS. Mk. 2. —

Ranzoni, Emmerich, Das Schöne und die bildenden Künste. Wien. Pest. Leipzig, A. Hartlebens Verlag. kl. 8°. VII u. 472 SS. fl. 4 ö. W. Mk. 7.20. eleg. gebdn. fl. 5 ö. W. Mk. 9. —

Suttner, A. G. von. Nichts Ernsthaftes. Kleine Geschichten. Dresden, Leipzig u. Wien. E. Pierson's Verlag. kl. 8°. 300 SS. Mk. 3. —

Zapp, Arthur, Ein Lieutnant a. D. Roman. Dresden, Leipzig u. Wien. E. Piersons Verlag. kl. 8°. 239 SS. Mk. 3. —

Zimmermann. Max, Gg. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte. 5. Heft. Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypien. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) gr. 8°. IV u. 132 SS. Mk. 5. —

DER AKT

100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen.
Gestellt und herausgegeben v. **Prof. Max Koch**, Historienm. Archit. u. Bildh. **Otto Rieth.**
10 Hefte à 10 Taf. 24×32 cm à M. 5.— pro Heft. 100 Taf. in eleg. verschliessbarer Mappe M. 50.
Berlin S. 53. **Internationaler Kunstverlag**
100) **M. Bauer & Co.**

Die
Prinzipien des Erfolgs
in der Literatur.
Von **George Henry Lewes.**
Deutsch von **Georg Kuhr.**
Mk. 3.—, geb. Mk. 3. 75.

Das Buch des berühmten englischen Autors ist für jeden von großem Interesse, der zur Literatur in irgend welcher Beziehung steht, vor allem für Lehrer, Schriftsteller, Redakteure, Gelehrte, Bücherfreunde, Buchhändler ꝛc. und alle Gebildete.

„Für die Zusendung des Buchs: „Die Prinzipien des Erfolgs in der Literatur" bin ich ihnen aufrichtig dankbar. Es ist ein wirklich fesselnd und geistvoll geschriebenes Buch — ohne Phrase!"
Konrad Ettel, Wien.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen; gegen Einsendung des Betrags auch vom Verleger
Gustav Moldenhauer
in Elbing und Leipzig.
(90

Straubes Harmonium-Bau-Anstalt,
BERLIN S.-W., Wilhelmstr. 29.
Preislisten etc. kostenfrei.
(Etabliert 1869.)

Der Kunstwart.
Wir erinnern ergebenst daran, daß
Einbanddecken
zum „Kunstwart" durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendungen des Betrags ohne Portoberechnung vom unterzeichneten Verlag zum Preise von 2 M. für das Stück zu beziehen sind. Die Decken sind von hervorragenden Künstlern als vornehm und geschmackvoll in ihrer Wirkung anerkannt; sie ähneln denen sogenannter Liebhaberbände und sind in zwei Ausführungen zu beziehen: einer helleren (hellockerfarbenes gemustertes Lederpapier, Ecken und Rücken hellblauer gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild bordeaurrot), und einer dunkleren (stumpfblaue Leinwand, Ecken und Rücken dunkelbraunroter, gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild dunkelblau). Die Decken sind auch als Sammelmappen zu verwenden.
Georg D. W. Callwey,
Kunstwart-Verlag, München.

Neue Brandmalerei-Vorlagen
sehr praktisch, weil vielfach verwendbar, schön und flott gezeichnet, und einzig in ihrer Art empfiehlt
G. A. Noll in Halle a/S.
Spezialgeschäft für **Malerei** Holzbrand u. Kerbschnitz-Arbeiten etc. Reichillustr. Preisliste gratis und franco. (102

Digitized by Google

Gegr. 1864. **ADRESSEN-SERBE-LEIPZIG** Katalog über 6.000.000 Adressen für 50 Pf. = 35 Kr. ö. W. in Postmark. Internationale Adressen-Verlags-Anstalt (C. HERM. SERBE) Leipzig. Gegr. 1864.

Die „direkte Offerte" ist die wirksamste und billigste Art der Reclame!

Fix und fertige Adressen jeder nur erwünschten Art und aus allen Städten, Provinzen und Ländern der Welt auf Abreissbogen elegant geschrieben und mit der richtigen Titulatur versehen, braucht jeder Erfinder zum direkten Angebot seiner Erfindung an die vermuthlichen Interessenten — jeder Fabrikant zur direkten Bekanntmachung neuer Produkte bei theilweiser Ersparung der grossen Kosten und Spesen für Reisende und Vertreter — jeder kleine und grosse Geschäftsmann, welcher Absatz von Waren in seiner Provinz oder in fernen Ländern direkt an die Consumenten erlangen will — jeder Verlagsbuchhändler behufs direkter Versendung seiner Prospecte an die muthmasslichen Interessenten seiner Verlagswerke, zur kraftvollen Unterstützung der Bemühungen des Wiederverkäufers — jeder Zahnarzt, jeder Händler, jeder Grossist und Agent, jeder Geschäftsreisende (als Kundenregister), jede junge Firma, die sich empfehlen will — jedes alte Haus, um neue Absatzgebiete zu erwerben.

Unsere im Jahre 1864 gegründete Anstalt stellt es sich zur Aufgabe, Adressen jeder Art, übersichtlich geordnet, für alle Zwecke zusammenzustellen und zu liefern und ist jetzt im Stande, mehr als 6 Millionen Klebe-Adressen, welche fortwährend unter Controlle stehen, sofort nach Bestellung liefern zu können und zwar zu einem noch nicht einmal die Kosten ihrer Abschreibung erreichenden Preise. Unser Adressenkatalog specificiert alle vorräthigen Adressen und steht Jedermann gegen vorherige Einsendung von 50 Pfg. = 35 Kr. ö. W. =65 cts. in Briefmarken zur Verfügung. Man findet alle weiteren Fragen über das Wesen unserer Adressen darin beantwortet; das interessante Buch bildet eine Statistik über alle nur denkbaren Geschäftszweige und giebt Aufschluss über die Anzahl aller bestehenden Geschäfte, Behörden und Privatleute des Lehr-, Wehr-, Nähr-, Zehr-, Verkehr- etc. Standes nach Branchen geordnet und sollte sich in jedem Comptoir, bei jedem Beamten und in der Bibliothek eines jeden Privatmannes vorfinden.

Nochmals: *Unsere Adressen sind nicht gedruckt, sondern auf Streifchen (Grösse 10:2,5 cm) sauber geschrieben, gummirt u. perforirt — also fix u. fertig zum Versandt — u. eignen sich sowohl zum Aufkleben auf Couverts als auch auf Streifbänder. Wir garantiren für die Richtigkeit jeder einzelnen Adresse in weitgehendster Weise. Lieferbar innerhalb 24 Stunden: bis 2 Mill.*

C. Herm. Serbe — Internationale Adressen-Verlags-Anstalt — **Leipzig.**

1794
GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN
HOF-IANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN Neuerweg 40 — **KÖLN A. RH.** Neumarkt 1 a.

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.

Handbuch der
Holzbildhauerei.

Zum Gebrauche für Holzbildhauer und Tischler, gewerbliche und kunstgewerbliche Schulen, Architekten und Musterzeichner, sowie für Dilettanten.

Herausgegeben von
Max Metzger,
Architekt und Lehrer für Kunstgewerbe an der Staatsgewerbeschule in Lübeck.

Mit einem Atlas, enth. 8 Tafeln mit 77 Abbildungen.

gr. 8. Geh. 5 Mark 50. Pfge.

Vorrätig in der Buchhandlung von Gg. D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Billige und gute Schulgeigen
¾ o. ¼ m. Bogen *M* 7, 7½, 8, 9, 11, 14, 15.

Ausgezeichnete Schulgeigen in Etuis
m. Bogen Nr. I *M* 20, Nr. II *M* 25, Nr. III *M* 30, Nr. IV *M* 40. Garantirte Qualität b. Voranzahlung o. Nachnahme.

V. F. Červený & Söhne, k. u. k. Hof-Instr.-Fabrik in **Königgrätz** in Böhmen.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (40
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

ÖLGEMÄLDE werden und bleiben wie neu durch
Prof. Dr. Büttner's Restaurator
Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorräthig. (119

Prospekt franco.
H. Schmincke & Comp.
Düsseldorf.

Polirter Granit

KESSEL & RÖHL

BERLIN SO.,
53 Elisabeth-Ufer 53. (108

Geschenk-Bücher etc.
— zu Spottpreisen! —
Verlangen Sie Verzeichnisse
gratis von **Gustav Moldenhauer,**
Elbing, Brandenburgerstr. 16. (91

Verlag von Jul. Bergas, Schleswig.

Hans Brüggemann
und seine Werke.
Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schleswig-Holsteins.
Von **Aug. Sach.**
Zweite völlig neubearbeitete Auflage
Preis 2 M. 40 Pf.
Zum ersten Male ist hier der Lebens- und Bildungsgang des bisher geschichtlich so wenig faßbaren Künstlers in Zusammenhang mit den Zeitverhältnissen gebracht und dabei seinen Hauptwerken den Altarschreinen in Schleswig und Segeberg ausführliche Beschreibung und Erläuterung gewidmet (122

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:**
Gallerie-Bilder Italiens, Handzeichnungen, gratis und franko von
G. Brogli, Via Tornabuoni, **Florenz.**

Leder zum Brennen, Malen, Schneiden und Punzen geeignet, empfiehlt
H. Meyer Awe
Lederhandlung, Braunschweig

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Beiliegend: Eine Ankündigung der Verlagsbuchhandlung Alexander Koch in Darmstadt, betreffend „Das vornehme deutsche Haus".

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

5. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Kokotten im Tempel.

Es war doch schön, als zu Ehren der seligen Umsturzvorlage das Redefest gegeben wurde, bei dem so viele der Lenker des Reichs um den Preis der höchsten Sittigkeit starteten. Wen etwa im Laufe der Zeit zudringliche Bedenken darüber belästigt hatten, ob die hohen Regierungen auch immer und überall und ausnahmlos im Vaterland die Hütung von Sitte und Tugend mit glücklichstem Geschick besorgten, eindringlich wie mit geistigen Ohrfeigen ward er von den Gewaltigen eines Besseren belehrt. Es ist ja zuzugeben, daß die kunst- und literaturgeschichtlichen Kenntnisse der Herren mitunter anfechtbar waren, wenn sie z. B. Keller und Hoffmann von Fallersleben gleich Schmieranten betrachteten, aber wie bezaubernd kernecht war die Werkfreudigkeit derer, die von kuruli schen Sesseln über Buch und Bühne richteten! So faltete denn der Bürger die Hände über der Gegend, da Herz und Magen nah beieinander wohnen, und schloß die Lider und ließ vor seinem innern Seelenlicht mit sanftem Schaudern Bilder vorüberziehen von Schrecklichem, das anderswo war und ohne solch gute Obrigkeit wohl später einmal, ach, auch zu uns hätte kommen können!

Zum Beispiel vom Land der Erbfeinde her, vom Seinebabel, aus der Lasterhöhle Paris. Dort tanzte ja neben andern Teufelinnen die kleiderarme Muse der Operette so auf den Brettern herum, wie sie, Gottlob, bei uns sich keinen Abend ans Rampenlicht wagen durfte. Was nun gar hatte man nicht von ihrer raffiniertesten Vertreterin, von dieser Madame Anne Judic gehört! Freilich, an einer staatlichen Bühne trat sie auch an der Seine wohl nicht auf, das ging denn doch auch drüben nicht an, aber bei uns hätten die Wächter der Sitte ihrem Phalluskult auch im abgelegensten Winkeltheater das schnellste Ende gemacht. Seufzte da nicht erleichtert die Brust: ich danke dir, Gott, daß wir nicht sind, wie jene?

Nun, die Leute vom Kunstwart sind etwas skeptischer als dieser Bürger, wo sich's um staatliches Theaterwächtertum handelt. Aber wir gestehen, beim Lesen eines kleinen Blattes Papier, das wir neulich erhielten, erkannten wir uns doch als recht harmlose gute Jungen. Unsere Augen wurden immer größer, als wir die Spielliste lasen des Königlichen Residenztheaters zu München vom 11. bis 17. November. „La Femme à Papa", „Brillant Achille", „Divorçons", „Niniche", „La Roussotte", „Spectacle coupé", „Parfum". Und die Darsteller? „Madame Anne Judic mit ihrem Künstlerpersonal". Wir lasen's wieder und wieder. Aber es blieb dabei: in dem feinsten und edelsten Theaterraume, den vielleicht Deutschland überhaupt besitzt, im königlichen Residenztheater zu München, vertrat die fünfzigjährige Frau Judic vor erfreuten Herren die Erfahrungen eines reichen Lebens, — im Kunsttempel tanzte man Kankan.

Chauvinisten sind wir nicht. Die Thatsache, daß

Digitized by Google

auf dieser von seinen Erinnerungen umschwebten Bühne französische Stücke französisch dargestellt werden, stört uns an und für sich nicht im mindesten. Mit sehr ehrlicher Freude sogar würden wir's begrüßen, wenn ernste Hofbühnen durch Vorführung ernster Dramen hälfen, uns das Fühlen und Schauen der Nachbarvölker zu offenbaren. Und wenn wir hier von Ernst reden, so denken wir nur an Kunsternst, den ja das ausgelassenste Lustspiel so gut zeigen kann wie die düsterste Tragödie.

Was aber hat Madame Judic mit Kunst zu thun?

„Untersuchen wir einmal," schreibt uns der Münchener Berichterstatter des Kunstwarts, „die Sachen auf ihren aesthetischen Wert. Da muß ich eingestehen: der Umstand allein, daß die meisten dieser Stücke einem sittlich verdorbenen Boden entsprossen sind, daß sie fast nur Kokottenwirtschaft zum Inhalt haben, dieser Umstand, sage ich, könnte allein mich nicht gegen sie einnehmen. Ich mußte erst wissen, in welcher Art und zu welchem Zweck uns diese versumpften Verhältnisse vorgeführt werden. Was nun die Art der Stoffbehandlung in ihnen anbelangt, so meine ich zweierlei Geist in ihnen unterscheiden zu können: einerseits einen witzigen Uebermut, der ja sehr oft geschlechtliche Dinge zum Gegenstande nimmt, sich aber selbst innerhalb einer verderbten Sphäre immer mit einer gewissen liebenswürdigen Harmlosigkeit bewegt; andrerseits eine schamlose Lüsternheit, die sich darin gefällt, das geschlechtlich Anziehende des Weibes in herbeiwinkende Frechheit verwandelt vor aller Augen auszubreiten. Das eine aber sowohl wie das andere, beides findet sich in dem einen gemeinsamen Zwecke zusammen, das Publikum zu amüsieren und zwar zu amüsieren um jeden Preis und nur zu amüsieren. Und damit fällt für mich die letzte Berechtigung eines Anspruches weg, den sie etwa noch trotz der vielfach obszönen Art ihrer Darstellung darauf erheben könnten, irgend einer Art Kunstgattung anzugehören. Selbst nicht der höchstgeschürzten; denn von jedem Kunstwerk dürfen wir wohl verlangen, daß es vor allem ein Stück Leben, Leben im weitesten Sinne genommen, aufrichtig darstelle". Bei allem hier Gebotenen aber sei die Darstellung durchaus nur Mittel zu einem außerhalb der Sache selbst liegenden Zweck, — und zwar zu einem Zwecke, der mit Kunst etwa so viel zu thun hat, wie das Trikotkostüm der Balleteusen, das ja freilich auch von unsern Hoftheatern pietätvoll bewahrt wird.

Unser Berichterstatter braucht schwerlich Eideshelfer. Denn kaum wird ein einziger selbst unter den feurigsten Bewunderern dieser französischen Dame, ihres „Künstlerpersonals" und der Operetten ihres Herzens das Alles als echte Kunst bezeichnen, wenn man ihn Aug in Auge um seine Herzensmeinung fragt.

Wir sagen's noch einmal: wir sind keine Chauvinisten. Und zudem: mit dem Werden einer nationalen deutschen Kunst, das wir auf's innigste erstreben, hat diese ganze Frage gar nichts zu thun. Im Boden der Heimat selber soll unsere Kunst wurzeln, das ist's, was wir ersehnen, nicht in einem Kübel, festwurzeln soll sie in der deutschen Erde, gerade um recht hoch hinaufzuwachsen ins Reich der Lüfte. Wie töricht wäre der Gedanke, ein Wind könnte dann dem Wipfel schaden, weil er etwa als Süd oder West aus Welschland käme! Wenn also Pariser Kokottentum in rücksichtslosester Weise mit echtem sittlichen Ernst behandelt wird, wie etwa von Zola in seiner so vielfach stumpfsinnig mißverstandenen furchtbaren „Nana", oder auch mit dem überlegenen Lächeln wahrhaft weltweisen und deshalb gerade recht sittlichen Humors, so werden wir keinen reifen Menschen davon abhalten wollen, das in sich aufzunehmen und zu verarbeiten. Anderseits: sollte ein deutsches Hoftheater dazu mißbraucht werden, die Berliner Hurenwirtschaft in deutscher Sprache zu keinem andern Zweck zu behandeln, als zu höchst möglicher Steigerung des Amüsements, so würden wir uns dazu genau ebenso stellen, wie jetzt zum Münchener.

Soweit, Gottlob, sind wir noch nicht. Aber auch an andern Hof- und Stadttheatern muß der sorgsame Chronist oft genug allerlei Seltsames verzeichnen. Und dann — das Münchener Residenztheater ist ja eine „führende" Bühne: vielleicht ist's gut, zu seinen Neuerungen klar Stellung zu nehmen, ehe sie über die deutschen Lande ihren Samen streuen.

Freilich, geht's weiter wie es geht, so wird das deutsche Volk dran auch nicht zu Grunde gehen. Das deutsche „Volk" läuft ja überhaupt nicht ins Münchener Residenz- noch in andere deutsche Hoftheater, das „hat's nicht dazu", und wenn es einmal seinen Groschen für die dritte bis fünfte Galerie anlegt, so will's laut Zeugnis eben der Kassenausweise von Hoftheatern klassische oder sonst Stücke, von denen man was mit nach Hause bringt. Französische Stücke versteht ja der kleine Mann auch nicht. Da sind „die durch Bildung und Besitz maßgebenden Kreise" unter sich. Ganz wie beim traulichen Blumenpflücken aus „Nana", bei der die Obrigkeit die Unsittlichkeiten, so zum Verbote führten, ja auch nur in der deutschen Uebersetzung finden konnte, nicht in dem nach wie vor unbeanstandeten Original. Das konnten ja nur Leute lesen, die alles richtig auffassen — selbverständlich.

Sollten aber die Dinge so weiterlaufen, so bemühe man sich wenigstens in Zukunft, wenn's an-

Digitized by Google

geht, weniger mit dem Gerede und Geschreibe von der staatlichen Fürsorge für wahrhaft sittliche Bühnenkunst, von dem edeln Kunstcharakter der Hoftheater, dieser Kunsttempel u. s. w. Wir wollen ja gerne annehmen, daß es die Herren in den Ministerien ganz brav und treuherzig meinen, wenn sie vor Landtagen oder durch Preßlehnsleute derartiges verkündigen. Aber was verstehen sie denn eigentlich unter „Sittlichkeit“ und „Kunst“? So lange es möglich bleibt, daß z. B. manches der ernstesten deutschen Dramen der Gegenwart verboten und „Madame Anna Judic mit ihrem Künstlerpersonal“ zugelassen wird, so lange sieht das Handeln der hohen Amtswalter neben ihren Reden schnurrig aus. **H.**

Rundschau.

Dichtung.

* **Schöne Literatur.**

Effi Briest. Roman von Theodor Fontane. (Berlin W., F. Fontane & Co. Mk. 6.—)

Als ein blutjunges Ding hat Effi, die Tochter des Herrn von Briest auf Hohen-Cremmen in der Mark, den zwanzig Jahre älteren, aber deshalb ja auch noch nicht alten Landrat von Innstetten geheiratet, und nun sitzt sie mit diesem in der Hinterpommerschen Kreisstadt Kessin. Er ist ein bischen sehr auf Carriere bedacht und hat vielleicht ein wenig zu viel Neigung, seine kleine Frau, ohne daß sie's merkt, zu „erziehen“, aber er ist ein Ehrenmann und liebenswürdig, fein, klug, geistreich sogar, durchaus vornehm. Liebt sie ihn? Je nun, viel mehr als sie ihn liebt, kann sie vielleicht nicht lieben. Aber obgleich „ihre Natur nicht auf Liebe gestellt“ ist, fehlt ihr bei ihm doch etwas — ist's eben doch tiefe, leidenschaftliche Liebe, macht's der phantastische Drang nach „Erlebnissen“ überhaupt, oder langweilt sie sich nur? Sie erliegt der Verführung eines Herrn von Krampas, eines Majors, der auch nicht mehr zu den jüngsten gehört und dems vielleicht geht, wie ihr. Lieben sich nun diese beiden? Eigentlich auch nicht, sie trennen sich wenigstens nach ein paar Wochen leicht und gänzlich, als Innstetten nach Berlin ins Ministerium berufen wird. In Berlin verblaßt dann sechs Jahre lang ungehindert das Bild der Vergangenheit. Angst, daß das Geschehene doch noch einmal an den Tag kommen könne, und Scham über ihr Lügenspiel quälen Effi innerlich mehr — sie erschrickt selbst darüber —, als Scham und Reue über ihre Schuld, das Gefühl dafür fehlt ihr, so sehr sie sie anerkennt mit dem Verstande. Aber sie wächst ins neue Sein hinein, sie lebt mit ihrem Gatten und mit ihrem Kind in Harmonie, und zufrieden und froh lebt auch ihr Gatte. Da, nach mehr als sechs Jahren, verrät ein Zufall dem Gatten ihre Schuld. Mit einem vertrauten Freunde spricht er darüber. Unglücklich fühlt er sich, aber von Haß und Rachedurst findet er in sich nichts, und noch immer liebt er seine Frau. „Und wenn ich mich frage, warum nicht? so kann ich zunächst nichts andres finden, als die Jahre“. Gibt es also bei solchen Sachen eine „Verjährung“? „Die Frage bleibt noch offen, aber jenes, wenn Sie so wollen, uns tyrannisirende Gesellschafts-Etwas — das fragt nicht nach Liebe und nicht nach Verjährung. Ich habe keine Wahl“. „Unser Ehrenkultus ist ein Götzendienst, aber wir müssen uns ihm unterwerfen, so lange der Götze gilt“. Innstetten erschießt Krampas im Duell. Dann scheiden sich die Gatten. Effi lebt still abseits von Innstetten und ihrem Kind und erlischt bald. Innstetten lebt freudlos weiter. War es nötig, daß er that, was er gethan? Wie, wenn er die Briefe erst nach fünfundzwanzig Jahren gefunden hätte — hätt' er sich als Siebziger auch noch für das geschlagen, was ein Vierteljahrhundert zurücklag? Es gibt also eine Verjährung, — aber wann beginnt sie? Innstetten wird den Blick des sterbenden Krampas nicht los. „Es lag so etwas darin, wie »Innstetten, Prinzipienreiterei . . . Sie konnten es mir ersparen und sich selber auch«“.

Nur dem Kenner Fontanes wird aus diesen Andeutungen wenigstens eine Ahnung von dem eigentlichen Gehalte des neuen Werkes aufgehen. Wie köstliche Schilderungen des märkischen und pommerischen Volkes, insbesondere des Adels, wir von ihm schon haben: in Ernst und Scherz so vollendete wie dieses Mal, — dieses Mal, wo er als Mann im achten Lebensjahrzehnte geschrieben hat! — hat uns Fontane kaum je gegeben. Es ist schlichtweg wundervoll, welche Fülle von Charakteristik zwischen diesen fünfhundert Seiten lebt. Die Darstellungsweise ist ganz die alte ruhige, behagliche, gehaltene, überlegene, aber doch versteht es Fontane eben mit ihr so zu fesseln, daß ich wenigstens bekennen muß: ich habe ganz selten nur mit so beinahe ängstlicher Erregung vor der Peripetie einer Dichtung gestanden, wie hier. Von Unwahrscheinlichkeiten nur eine, die Fontane augenscheinlich empfunden hat, denn er sucht sie wegzumotiviren: warum vernichtet Effi die Briefe nicht, die sie später verraten? Sonst eine bei jedem Stockwerk größere Sicherheit im Abwägen der Haupt- und Nebenmassen beim Bau, so daß wir bei Betrachtung des Ganzen einfach sagen müssen: ein Meisterwerk, wie auch dieser Meister kein besseres geschaffen hat.

Herrlich ist die warme Milde, die alles Empfinden und Urteilen des Dichters wie mit stiller Herbstsonne umleuchtet. Eine der ganz seltenen Schöpfungen haben wir hier, in denen die Errungenschaften eines langen Lebens, die Stärken des Greisenalters sich bezeichnenden künstlerischen Ausdruck schaffen, ohne daß seine Schwächen die Freude daran trübten. Nicht jene „Güte“ der Bequemlichkeit oder der lauen Mattheit, sondern die Güte, die bei allen edeln Naturen gerade durch das Bewußtsein kraftvoller innerer Gesundheit gefördert wird, verbindet sich hier mit der in Fleisch und Blut übergegangenen Erfahrungsweisheit vom Alles Verzeihen weil Alles Verstehen.

Dürfte manchen Jüngeren diese Duldsamkeit Fontanes gegen Irrungen der Einzelnen da und dort zu weit gehen, so werden andere eine entschiedene Polemik hinsichtlich der sozialen Erscheinungen von ihm verlangen, die sein Verstand doch selbst als Thorheiten erkennt und bezeichnet. Gewiß, mit der Nachsicht gegen den Irrenden hat sich um so entschiedenere Strenge gegen die Irrtümer zu verbinden, „so lange der Götze gilt“. Aber wir hielten auch dahin zielende Vorwürfe in diesem Falle nicht für berechtigt. Denn wenn nicht den Worten, so doch allen Entwicklungen

Digitized by Google

der Handlung nach gibt „Effi Briest“ eine so entschiedene Polemik, wie sie eine Prosadichtung nur geben kann ohne sich selbst, ohne eben ihren Charakter als Dichtung zu Gunsten von Tendenzschriftstellerei aufzugeben. A.

Musik.

Wichtigere Musikaufführungen.

Berliner Brief.

Vor einem Jahre erschien in einer kleinen Berliner Wochenschrift ein Pamphlet auf Richard Strauß. Der Verfasser war so ehrlich, sich zu nennen, aber seine Ehrlichkeit konnte seinen Ruf nicht retten. Man entzog ihm den freundschaftlichen Handschlag nach diesem Skriptum, in welchem er den Schluß von „Guntram“ als eine Art Neßler-Trivialität hinzustellen sich erdreistet hatte. Man entzog ihm den Handschlag: denn ein Pamphlet auf Strauß empfand man in jedem Falle als ein unwürdiges Beginnen.

Wenige Tage darauf saß ich mit Weingartner, dem Kapellmeister, Leßmann, dem Kritiker, Kienzl, dem Komponisten, Halir, dem Violinisten, an einem Tisch. Man kam auf Strauß zu sprechen. Aber man machte zwei Rubriken. Strauß als Dirigent begegnete manchem Kopfschütteln, Strauß als Komponist hatte alle auf seiner Seite. Ein Schweigen, ein Ehrerbieten trat ein, da man seine Werke nannte. Halir erzählte von Straußens neuestem Werke „Till Eulenspiegel“ — er entzückte sich und wiegte die Anderen in die schönsten Hoffnungen.

Nun ist der „Till Eulenspiegel“ aufgeführt. Weingartner dirigirte ihn, und Halir war sein Konzertmeister. Ich hörte ihn in der Generalprobe. Das Publikum begeisterte sich sehr und holte Weingartner zweimal hervor. Also wieder ein Erfolg des Komponisten Strauß, der Wunder nehmen muß, wenn man bedenkt, wer Strauß ist und wer das Publikum ist. Strauß ist einer der größten lebenden Komponisten, und das Publikum ist das unkritischeste lebende Geschöpf. Wie versteht das Publikum diese ungemeine Kühnheit und wildverwegene Neuerung, die aus Straußens Werken spricht? Ich bin zu musikalisch, um mich auf d a s Niveau der Voraussetzungslosigkeit herabstimmen zu können, das dem Durchschnittsverständnis des Publikums entspricht. Wie können sie diesem grandiosen Zuge der Phantasie, diesem unauslöschlichen Drange des musikalischen Gedankens wirklich folgen? Wie können sie wissen, was für ein Orchestergenie dieser Strauß ist? Es muß doch ein grundtiefer Instinkt des Musikalischen in den Seelen der Zuhörer eingeboren liegen, der sie befähigt zu ahnen, wo sie nicht begreifen können, und zu genießen, wo sie nichts wissen.

„Till Eulenspiegel“ ist das lustige Seitenstück zum „Don Juan“. Dort war es der Durst, der die Tiefen aller Welten ausschöpfen will, hier ist es die Ironie, welche diese Welten auslacht, weil sie sie erkannt hat. Dies Lachen ist nicht kindisch, dumm und unerfahren, es ist die letzte Philosophie des Mannes, der mit dem Leben fertig ist. Es ist darum nicht weich und graziös, nein es ist stolz und gar selbstbewußt. Es ist nicht die Dekadenz eines entnervten Weltschmerzlers, es ist die Tollheit eines urgesunden lachenden Philosophen. Es ist deutsch. Die deutsche Ironie kokettirt nicht mit ihren süßen Schwächen und hat nicht die Geberden des parfümirten Wollüstlings, sie tritt im Bauernkleide auf und ist immer guter Dinge und, wo sie sentimentaler wird, singt sie im Volkstone.

Der Till Eulenspiegel des Strauß zieht fidel durch die ganze Welt, die Welt der Liebe, der Moral, des Philisteriums; sie wird ihm nur der Boden, auf dem er seine tollen Späße aufführt. Er treibts weit genug. Als er die ganze Harmonie dieser sittlichen Weltordnung unserer hochgebenedeiten Erde in tausend Scherben zu zerschlagen droht, wird er am Wickel gefasst und aufgeknüpft. Sein letztes Lebenszeichen war ein stolzes Lächeln und die Erinnerung an ihn flicht sich in der Legende durch Jahrhunderte fort.

Strauß hat für diese Entwicklung eine Orchestersprache gefunden, gegen welche die Kühnheiten eines Berlioz Kindereien sind. Es ist kein Orchester mehr, es sind eine Reihe Menschen, die in heftiger dramatischer Beweglichkeit die Geschichte vom Eulenspiegel vortragen, und diese Menschen sind Instrumente. Solche Souveränität der Lebenswahrheit in der Orchestersprache ist die größte Neuigkeit von allem Neuen, was diese symphonische Dichtung bietet. Was Berlioz ahnte, was Liszt wollte, Strauß hat es in einer Weise und Vollendung und Originalität gefunden, die jenen beiden Vorläufern nicht immer beschieden war. Vor hundert Jahren schrieb Haydn noch seine Symphonien. Von diesen bis zum Eulenspiegel ist eine unermeßliche Entfernung. Man wird erst ganz langsam erkennen, welche gewaltige kunsthistorische Bedeutung die symphonischen Dichtungen von Richard Strauß besitzen, die den wichtigsten Vorstoß der modernen Musik in ihrer zukünftigen Richtung darstellen: im Realismus.

Die lustigen Streiche Till Eulenspiegels zu dirigieren — es ist vielleicht das schwierigste Stück, welches je geschrieben wurde, — dazu gehört eine Liebe zur Sache, die nur von einem guten Orchester und einem guten Dirigenten erhalten werden kann. Weingartner ist ein guter Dirigent, das hat er allein durch diese That bewiesen. Er hat ein ihm fremdes Werk aus der Partitur lebendig werden lassen, als ob es wie eine Improvisation vor uns entstände. Er hat es mit einem Feuer geleitet, daß er fast aus dem gewohnten Stile heraustrat, den er sonst in seiner Dirigententhätigkeit beobachtet. Er ist sonst der Typus des ruhigen, mehr noch, des eleganten Dirigenten. Er hat seine Methode — und diese Methode muß uns interessieren, da seine Konzerte schon einen äußeren Erfolg haben, der bisher in Deutschland nicht nachgewiesen ist — er hat sie auch schriftstellerisch klarzulegen sich bemüht und dabei eine historische Aufstellung gemacht, welche von einem großen Gesichtspunkt ausgeht. Er beginnt die Darstellung des modernen Dirigentenstils mit Wagner. Er zeigt wie Wagners Subjektivität in Bülow sich steigerte und mit pädagogischen Zielen verband. Diese Verbindung sei gefährlich. Ein großer Kreis von Bülowschülern und Nachahmern habe die Subjektivität im Dirigieren so weit getrieben, daß man am Abgrunde angelangt sei. Die Objektivität müsse wieder hochgehalten werden. Man müsse sich selbst aus dem Spiele lassen und einzig dem Komponisten sich unterstellen, dessen Werk man aufführe. Nun ist wohl darauf zu erwidern, daß es einmal ohne ein Gran Subjektivität überhaupt nicht abgehe, und dann, daß man die übertriebene Subjektivität gerechter Weise nur als einen Schatten des Lichts anzusehen habe — nämlich des selbstschöpferischen Dranges. Aber mag sein, wir sind auf dem Punkte angelangt, daß der Nachteil der Subjektivität ihren Vorteil überwiegt und

Digitized by Google

daß es wieder heißen muß, artig und ruhig zu sein. Dann ist es ein Verdienst, die Notwendigkeit dieser Wendung klar erkannt zu haben, ehe es zu spät ist.

Das Dirigieren ist zu sehr Sache des Temperaments, als daß man es zu einer nur objektiven Beschäftigung herunterstimmen könnte, aber es gibt in der That gewisse Subjektivismen, welche deutlich gegen den Stil des betreffenden Werkes verstoßen; denen kann man es nachweisen und man kann sie darum tadeln. Und doch ist man heut in diesem Tadel sehr zurückhaltend aus dem einfachen Grunde, weil unser heutiges Musikempfinden noch viel zu lebendig ist, als daß es immer gleich im Sinne des reinen Stils historisch werden könnte. Es ist klar, daß unsere klassischen Symphonieaufführungen mit einem viel lauteren Orchester arbeiten, als sie sollten, wenn sie ganz stilgerecht wären. Unter allgemeiner Zustimmung hat Richard Wagner in der Neunten Beethovens einige Änderungen vorgenommen, die nach seiner Ansicht der Komponist sozusagen vergessen hatte oder andernfalls nicht machen konnte, da ihm die Instrumente versagten. Diese Änderungen werden heut fast überall bei Aufführungen der Neunten eingefügt. Offen gestanden, ich glaube, wenn sie nicht Wagner, sondern Mascagni gemacht hätte, wären sie nicht angenommen worden. Wagner hätte noch weiter gehen können. In der Eroika finden sich im ersten Satz einige Stellen, wo die Blechbläser das Dreiklangsmotiv des ersten Themas nicht genau mitmachen, sondern nur auf einem Tone im Rhythmus markieren, weil den Naturblechbläsern Beethovens diese Töne fehlten. Unsere Ventilbläser haben nun diese Töne, und wir sind alle überzeugt, daß Beethoven anders geschrieben hätte, wenn er sie gekannt hätte. Aber man hat hier nichts geändert, man läßt die Ventiltrompeten ruhig in den Beschränkungen der Naturtrompeten blasen. Ich sehe in diesem Verfahren in der Eroica und in jenen Änderungen der Neunten einen Widerspruch, und ich sehe einen zweiten Widerspruch in der teilweisen Konsequenz in diesen Dingen und der Inkonsequenz eines offenbar stärkeren Streichorchesters bei unseren Aufführungen, als es die Alten hatten.

Es kann demnach leicht passieren, daß man sich heute gegen die Subjektivismen im Einzelnen wendet, während man sie im Großen sogar fördert. Ich will zwei Beispiele erzählen: Herr Nikisch — und das mag als Charakteristikum seiner Dirigentenauffassung gelten — hatte neulich, unter Berufung auf Bülow, eine Subjektivität sich gestattet, die sicherlich gegen die Komponistenmeinung verstieß. Am Schluß der Tannhäuser-Ouvertüre, die er mit großem Schwung dirigirte, setzte er, da wo unter dem Brausen der Violinfigur die Bläser das Pilgerchormotiv durchführen, eine doppelte Stimmführung statt der einfachen, die im Sinne Wagners lag, und hatte, um die untere, die harmonisierende Stimme recht herauszubringen, dazu die Hörner verdoppeln müssen. Die Wirkung war frappant, aber stillos. Herr Ochs, der Dirigent des besten Berliner Chores, hat eine Aufführung der Bach'schen großen H-moll-Messe veranstaltet, die ein Labsal war für alle musikalischen Ohren, aber uns vielleicht gerade darum so sympathisch berührte, weil sie ein klein wenig modern übertüncht war, nicht etwa aus irgend einer Nachlässigkeit, sondern aus dem bewußten und auf einen gewaltigen Fleiß sich gründenden Bestreben, dies alte Werk im Sinne unseres modernen Empfindens neu zu verstehen und neu zu lieben. Die Dirigentenkunst hat mit der Schauspielkunst eines gemeinsam: sie lebt uur ganz in der Bethätigung des Augenblicks. Es heißt ordentlich Acht geben, wenn man die leisen Stilverschiebungen und Stilwandlungen, das ewig gleiche und doch so zarte Spiel von subjektivem Fortschritt und objektiver Reaktion an ihren Thaten feststellen will. Auch diese Kunst ist den großen Entwicklungsgesetzen aller Kunst unterworfen, aber ihre Perioden werden weniger aufgeschrieben, als erlebt, und diese Erlebnisse wiederum aufzuschreiben, daran denkt man erst, seit man im Dirigenten keinen Beamten, sondern einen Künstler sieht. Das datiert seit Richard Wagner.

Oskar Bie.

Koburger Brief.

Das Koburger Hoftheater hat sich mit der Erstaufführung der Oper „Ludwig der Springer" von Adolf Sandberger ein Verdienst erworben; ein Mann wie Sandberger verdient zu Worte zu kommen, denn er ist einer jener im besten Sinne des Wortes „modernen" Künstler, die auf Grund gediegener Kenntnis der historischen Entwicklung ihrer Kunst an deren Fortentwicklung mitarbeiten.

Ist es ihm in der That gelungen, in seiner Oper einen „musikgeschichtlichen Schritt" nach vorwärts zu machen? Wenn der Historiker wirklich ein rückwärtsblickender Prophet ist, so ist es gewiß interessant, einmal von dieser Seite nicht bloß in lebhaften Worten, sondern in einem Werke zu vernehmen, wie wir uns den Fortschritt in der dramatischen Musik denken sollen. Wie liegt nun die Situation? Der Säkularkünstler Richard Wagner hat wie ein gewaltiger aber reinigender Sturm gewirkt. Im deutschen Dichterwald, Revier Musikdrama, war es zunächst stille geworden. In dem Waldesrauschen der „ewigen Melodie", das bald mächtig anschwoll, bald leise verhallte, in dieser Naturmusik mußten die kleinen Spezialitätensänger, die Finken, Zeisige, Amseln verstummen. Und als sie sich dann wieder hervorwagten, fanden sie nicht mehr die frühere Teilnahme, unser Ohr hatte die elementare Musik des Waldes entdeckt. So liegt unsere Generation in musikalischer Hinsicht im Zauberbanne Richard Wagners. Wir lassen uns in der Form der Musik mit seinen Gefühlen und Ideen erfüllen, und wenn es auch eine mystische Phrase Schopenhauers ist, daß die Musik die Objektivirung des „Dinges an sich" selbst sei, sicher ist, sie ist eine beredtere Sprache, als jede andere. An Reaktion gegen diesen übermächtigen Einfluß Richard Wagners hat es ja nicht gefehlt. War es früher Neßler, der damit seine trivialen Erfolge erzielte, so sind es jetzt die Italiener. Der Eine suchte wieder mehr die „geschlossene Form" an Stelle der ewigen Melodie zur Geltung zu bringen, der Andere durch recht kompakte Einakter sich „wohlthuend" vor den Wagnerschen Fünfstundenopern auszuzeichnen. Sullivan reagirte mit Niggertons, Mascagni mit den dem Kenner italienischer Musik längst bekannten italienischen Melismen und machte damit glänzende Geschäfte. Ja, Geschäfte ließen sich leicht damit machen, daß man auf einzelne vom großen Publikum als „Schwächen" empfundene Seiten des großen Genius Richard Wagner reagirte, aber ein Fortschritt in der dramatischen Musik konnte auf diese Weise nicht erzielt werden. Der moderne Musikdramatiker kann nur vorwärts schreiten, wenn er vor allem annimmt, was Richard Wagner eingeführt hat, und sodann versucht, in dem einen oder anderen der Mittel, mit welchen seine Kunst wirkt, Neues zu bringen.

Sandberger nun hält treu zu Wagner. Er will nach

Digitized by Google

dieses Vorbild Musikdramatiker sein. Ein solcher kann natürlich die Arienform so wenig brauchen, wie die anderen kleinen Scherze des alten Opernstils. Die Musik ist psychologisch vertieft, was sich schon in der so wichtigen Deklamation der Worte zeigen muß, Leitmotive versuchen das Substrat der Charaktere möglichst prägnant in Tönen zu geben, und die Beziehungen der Charaktere schildert uns die Verarbeitung der Leitmotive in dem den Gesang begleitenden Orchester. Sandberger hält sich streng an dieses musikdramatische Programm und macht nach dieser Richtung keine Konzessionen.

Es ist eine einfache thüringische Sage, welche dem Stück zu Grunde liegt, die aber reiche Gelegenheit gab, die ganze Skala jugendlichen Gefühlslebens, Kraftgefühl, Sehnsucht, Stolz, Liebe, aber auch religiöse Empfindungen ausströmen zu lassen. Ludwig, Landgraf von Thüringen, verliebt sich in Adelheid, die Gemahlin des Pfalzgrafen Friedrich von Sachsen bei einem Feste seines Freundes Metzelinus von Nebra. Ohne ihn zu erkennen erschlägt er den Gemahl Adelheids, der sich ihm auf dem Wege zu der geliebten Frau entgegenstellt. Darob großes Schwanken zwischen Haß und Liebe im Herzen Adelheids, welche Ludwig auf Giebichenstein gefangen hält. Ludwig befreit sich durch einen kühnen Sprung von der Burg in die Saale. Darauf noch eine Zeit lang „Herzeleid und Fehde", dann Versöhnung, nachdem die Liebe mit elementarer Gewalt hervorgebrochen ist. Schließlich macht die Kirche in Gestalt eines Abtes die eheliche Verbindung der beiden im Hinblick auf den Tod des ersten Gemahls von einer Kreuzfahrt nach Jerusalem abhängig, mit deren Antreten das Stück schließt. Der Stoff ist kein gewaltiger. Es sind lauter gute Menschen, die da mitspielen, und deshalb kommt es auch trotz aller Liebessehnsucht nicht zum Ehebruch, und das Stück kann glücklich enden. Das ist kein Fehler. Eine andere Sache ist die philosophische Vertiefung des Stoffes. Auch darnach verlangt man heute, nachdem Richard Wagner die altdeutschen Sagen in seinen Werken mit seiner hauptsächlich von Feuerbach und Schopenhauer überkommenen Philosophie durchgeistigt hat. In Sandbergers Werk kann ich keine Philosophie finden, wohl aber viel Religiosität, die erst in der Musik philosophische Vertiefung erhält. Wenn man nicht mit Unrecht getadelt hat, daß Wagner seine altdeutschen Gestalten ganz modern philosophieren läßt, so kann man darin, daß Sandberger im Text seines Werkes die dem damaligen Zeitalter (dem elften Jahrhundert) allein entsprechende Philosophie der katholischen Religion naiv zur Geltung kommen läßt, einen Vorstoß nach der Richtung des Realismus erblicken. Auch darin sehe ich einen großen Vorzug, daß Sandbergers Text — er ist von von ihm selbst verfaßt — sich von Schwulst und Bombast im Großen und Ganzen frei hält. Zu deklamatorischem Philosophieren wäre ja recht wohl Gelegenheit gewesen.

Die Musik selbst, die Melodik ist überhaupt die stärkste Seite des Sandbergerschen Werkes. Kein rein abstraktes Komponieren und keine Cavalleria-Drehorgelmusik, nein, ehrliche, warmempfundene deutsche Musik. Darin sehe ich noch einen Vorzug, daß die Sandbergersche Musik, ohne deshalb weniger psychologisch und dramatisch zu werden, den Schmelz der Melodie in hohem Grade hat, nicht auf Kosten der dramatischen Wirkung, sondern diese Wirkung erhöhend. Sandberger hat an sehr vielen Stellen seines Werkes mit Glück eine Doppelmelodik eingeführt, indem er nicht nur dem Orchester, sondern auch der Singstimme Melodie gab. Daß dies geglückt ist, ohne daß man im geringsten die Empfindung hat, eine reaktionäre Oper zu hören, das ist an dem Sandbergerschen Werke sehr bemerkenswert. Mit großer Tüchtigkeit beherrscht dieser Komponist die Instrumentation. Er hat da manchmal Farben und Farbenmischungen auf seiner Tonpalette, besonders Kombinationen bei den Holzblasinstrumenten, die neuartig und charakteristisch wirken.

Wir fassen unser Urteil dahin zusammen, daß wir in der Sandbergerschen Oper ohne Frage ein bedeutsames Werk vor uns haben, dem wir wünschen, daß es den Weg auf größere Bühnen finde. Allerdings wird nicht jede der Aufgabe gewachsen sein, es aufzuführen. Die beiden Hauptrollen, Ludwig und Adelheid, stellen hohe Anforderungen, noch größere sind an das Orchester gestellt.

Gottfried Zöpfl.

Bildende Künste.

* Adolf Menzel.

Süßliche Romantik, posender Klassizismus, gespreizte Schwäche und im Dunkeln irrende Kraft, das war die deutsche Kunst, als der kleine Neujahrswunsch- und Tischkartenzeichner aus Breslau sich im Berliner Dachstübchen einmietete, hoffend, sich in der Hauptstadt leichter durchs Leben zu schlagen. Lehrer und Förderer hatte seine Arbeit nur zwei: ein Auge, das jede Form, jede Linie in sich sog, so lange die Wimper offen blieb, und ein Gehirn, das ohne Unterlaß sann oder studierte und mit durchdringendem Verstande das Sprödeste, das es erlesen, einschmolz zu flüssigem Materiale der Phantasie. Aber diese beiden ließen zwischen den Zettelchen und Kärtchen ein erstes wirkliches Werk heranwachsen, „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte". Und auf den zwölf bescheidenen Steindrucken des Jahres 1835 zog ein neuer Geist in die deutsche Kunst: der Geist wahrhaftiger Sachlichkeit.

Denkt man daran, wie Menzel aufgenommen ward, man möchte meinen: um bald ein halbes Jahrhundert sei er seinen Zeitgenossen vorausgewesen. Kaum begreiflich, wie lange es gedauert hat, bis er in seinem Sinne auf sie wirkte. Und um so merkwürdiger, als trotz aller Gegnerschaft von Anfang an etwas wie heimlicher Respekt vor seinen Leistungen da war. In der That, bald kapselte die deutsche Kunst diesen Erreger gleichsam ein, seine Kraft erst später wirken zu lassen: man sah ihn an als eine Art von genialem Spezialisten, den seine Fachgenossen gelten ließen, ohne ihn als ihren Lehrer zu erkennen.

Und Menzel bildete sich weiter. Wo Chodowieckis Licht dereinst in der heut erst versickernden Überschwemmung des Klassizismus erloschen war, setzte er ein, nicht nur der Weise, auch seinen Stoffen nach. In der Zeit Friedrichs des Großen hielt Menzels Sinn auf seiner Wanderung durch die Vergangenheit inne. Kuglers Geschichte des größten Preußenkönigs ward illustrirt. Als Menzel seine Arbeit daran begann, war der deutsche Holzschnitt für heutige Begriffe ein Spott, als er sie beendete, hatte er ihn, wie im Vorübergehen, nicht nur neu geschaffen, nein, sofort zur höchsten künstlerischen Höhe gebracht, die er je erreicht hat. Aber nicht nur deshalb, auch nach seinen zeichnerischen Werten war dieses Friedrichsbuch und ist es geblieben: das vollkommenste Werk der deutschen Illustrationskunst aller Zeiten. Um eine ähnlich

Digitized by Google

geistvolle Griffelkunst, schon in technischer Beziehung, wiederzufinden, muß man bis zu Rembrandts Radirungen zurücksuchen. Und der Inhalt? Eine große Vergangenheit war wie mit Zauberschlag zu einem Leben erweckt, das nun vor uns ging und stand, lächelte, spottete und weinte — eine große Vergangenheit, die wir Deutschen gar nicht mehr anders sehen können, als, bewußt oder unbewußt, mit Menzels Augen.

Weitere Zeichenwerke folgten, dann stand plötzlich der Maler Adolf Menzel da. Ein Autodidakt wie der Zeichner, aber sogleich auch hier ein Meister vor allen. Da war wieder echtes, aus der Sache heraus geholtes Kolorit, da träumte oder wachte, da zitterte oder glühte wieder das Licht, da waren alle Formen wieder mit tastendem Blicke belauscht, und ohne den leisesten Zwang, frei von jeder Schulregel, hielt die klarste Komposition das Ganze zu festem Bau zusammen. Dabei keine Spur von Anekdotenmalerei, keine Spur überhaupt von einem Dazwischentreten des Künstlers zwischen Bild und Beschauer — und doch ein geistiges Sprühen und Leuchten ohne Gleichen, ein Beseelen nicht nur bis in die Fingerspitzen, sondern bis in die Ärmelmanschetten und Rockfalten. Man denke an Bilder wie das Konzert oder die Tafelrunde in Sanssouci. Welche Beredsamkeit ohne den Hauch einer Phrase!

Und als er diese Vergangenheit der deutschen Kunst erobert hatte, eroberte ihr Menzel eine Gegenwart. Sein Bild der Königsberger Krönung war hier die erste That, nach jeder Richtung hin ein Wunderwerk von Festbannung eines bedeutungsvollen Augenblicks, strengste Wirklichkeit und doch viel mehr als Wirklichkeit, individuell und typisch, realistisch und symbolisch. Andere Bilder folgten, in deren Mittelpunkte dieselbe preußische Hofgesellschaft stand, die Menzel mit herrlicher Überlegenheit schilderte. Bald aber weitete sein Genie die Flügel. Und nun schwebte es mit Adlerblick über allen Gebieten des zeitgenössischen Lebens. Wohin Menzel kam, da herrschte ja seine Kunst, und wohin drang er mit ihr nicht? In das deutsche, italienische, französische Straßenleben der Städte mischte sie sich, im deutschen Walde erging sie sich, in das Innere der Kirchen zog sie sich zurück, um mit dem Licht auf Mauern und Säulen und Ornamenten zu spielen, die Reisenden im Eisenbahnwagen, die Touristen vor der frommen Älplerprozession belächelte sie, am Bach mit seinen Weiden erfreute sie sich und an malerischen Ruinen der Vergangenheit, doch auch an Matrosen, Packträgern und Lastgäulen. Die Kinder belauschte sie beim Spiel und die Tiere der Luft, der Erde und des Wassers bei ihrem Treiben, und wie den Großen erzählte sie mit ihren Bildern davon den Kleinen. Dann aber stimmte sie — es geschah zum ersten Male mit voller Wucht in der deutschen Kunst — den ehernen Gesang der Arbeit an, der gewaltig aus den Maschinen dröhnt im Eisenwalzwerk.

Adolf Menzel nur einigermaßen vollständig zu würdigen, verlangte ein Buch. Auf jenem Gipfel, wo all die Reiche der Kunst, Realismus und Idealismus und wie sie sonst heißen, zusammentreffen, dort steht er, erhaben über sie alle. Und wollte man sagen, daß seine Kunst doch vor allem geistvoll sei, so würde man damit nur bezeichnen, auf welchem Wege er das Höchste erreicht hat. Einem Menzel gegenüber wissen wir nicht zu bemängeln, nur jubeln können wir, daß er uns geschenkt ward. An seinem achtzigsten Geburtstage feiert das deutsche Volk einen der mächtigsten Künstler, der freiesten Männer, der größten Menschen, die ihm entsprossen sind, seit es ist. A.

• Photographien klassischer Bildnisse als Zimmerschmuck.

Seit unser Blatt besteht, bin ich oft gebeten worden, Kunstblätter für den Zimmerschmuck zu empfehlen, die für verhältnismäßig wenig Geld zu beschaffen seien aber doch auch ernste Ansprüche befriedigten. So greifen wir denn dann und wann nach diesem und jenem von neuem wie von altem Guten, es aus dem Schatten wieder einmal ans Licht zu stellen. Heut aber wollen wir auf eine ganze Gruppe von Kunstblättern aufmerksam machen, aus der gewiß mancher Leser zu Weihnachten sich herausholen könnte, was seinen Zwecken paßt, wir meinen: auf die Braunschen unveränderlichen Photographien nach alten Bildnissen, deren jede für 12 Mark durch alle Kunsthandlungen zu beziehen ist.

Es ist in weiteren Kreisen noch nicht genug beachtet, wie besondere Vorzüge gerade die Photographien nach guten Bildnissen zum Zimmerschmuck haben, wenn nun doch einmal durch die Beschränktheit der Mittel die Erwerbung kostbarer Radierungen oder gar Gemälde ausgeschlossen ist. Von Bildnissen ganzer Figur sehe ich übrigens im Folgenden ab, ich spreche von Bildnissen des Hauptes allein, von Brustbildern, und höchstens von solchen der halben Gestalt. Diese nun haben alle zunächst einen großen Vorzug, der bei Zimmerschmuck wichtig ist: sie wirken verhältnismäßig weit, weil sie ihr Hauptmotiv, das Angesicht der Dargestellten verhältnismäßig groß und deutlich geben können. Das aber macht sie nicht nur „dekorativ", sondern es gibt ihnen auch ein stärkeres seelisches Gewicht: der Ton, der von ihnen in das „Ensemble" des Zimmers hallt, ist kräftig, und da ja aus nichts so unmittelbar wie aus einem Menschenangesicht eine Seele blickt, so trägt er ungemein zur Belebung des Ganzen bei. Langweilig wird ein gutes Bildnis in einer guten Reproduktion niemals, im Gegenteil, das häufige Besichtigen vertieft mit der Kenntnis die Liebe dazu. Es ist ja noch anders, als beim Verkehr mit Menschen, denn beim Vertiefen in klassische Bildnisse vertiefen wir uns selbst dann noch in einen bedeutenden Geist, wenn der Dargestellte unbedeutend war, in den des Malers nämlich, der jenen durchschaut, beleuchtet und gekennzeichnet hat.

Ich will ein paar Bildnisse nennen, die von Braun in trefflichen Photographien zu beziehen sind und von denen ich glaube, daß gerade unsre Leser sie gerne in ihren Zimmern sähen. Da denk ich natürlich vor allem an die großen deutschen Meister, an Dürer und Holbein. Ein herrliches Blatt ist das Holzschuher-Porträt (Nr. 19639) aus dem Berliner Museum, das eben erst erschienen ist; man wird seine Freude dran haben, wie schnell einem der helläugige, gestrenge alte Herr ein Zimmergenoß wird, den man nicht mehr entbehren mag. Aehnlich steht's um ein gleich vollkommenes aber weit weniger bekanntes Bildnis, um den sogenannten „Imhofer", das Dürersche portrait d'homme der Madrider Galerie (Nr. 1317), das mit dem Holzschuher zusammen vielleicht Dürer in dieser kleinen Erinnerung am allerbesten vertritt. Bei Holbein ist die Fülle so groß, daß es schwer wird, Einzelnes zu nennen. Aber ich hebe seinen Erasmus hervor, besonders den im Louvre (Nr. 1208), der noch feiner und noch besser erhalten ist, als der Basler (Nr. 126, der dafür vielleicht ein wenig dekorativer wirkt) und der für unsern Zweck jedenfalls auch dem Petersburger (Nr. 465) vorzuziehen ist. Insbesondere für die

Digitized by Google

Wand eines Studierzimmers weiß ich schlechterdings kein passenderes Bildnis, und neben Dürers Hieronymus im Gehäus überhaupt kein passenderes Bild. Ist doch dieses Werk in einer Weise geistgesättigt, daß es zugleich Portrait und Typus ist; es ist ein Bild gleichsam nicht nur eines Denkers, sondern des Denkens selbst, ein Bild der feinsten geistigen Arbeit, das mit einer ganz wunderbaren stillen Kraft die Stimmung der geistigen Arbeitssammlung wieder von sich ausleuchtet. Auch der Holbeinsche Amerbach aus Basel (Nr. 151) und der Zwingli aus Florenz (Nr. 784) passen trefflich in Studierzimmer. Es sei für heute von Holbeins Bildern noch das seiner Frau mit den beiden Kindern aus Basel (Nr. 134) genannt, ein Werk von merkwürdiger seelischer Vertiefung, eine dauerbare Freude für jeden, der nicht über dem Bedürfnis nach äußerlicher Wohlgefälligkeit das nahe Verhältnis gerade zum germanischen Kunstideal verloren hat. Ich muß mich kurz fassen, und so erinnere ich von den Germanen heut in diesem Zusammenhange nur an einen noch, an Rembrandt. Von den Romanen sollte uns billig Velazquez am nächsten stehen, unter den Bildnismalern aller Länder und Zeiten vielleicht der überlegenste Seelenergründer. Braun hat eine ganze Reihe seiner Meisterbildnisse vervielfältigt, aber bei diesem Spanier ist wahrlich das eine so vollkommen wie das andre, und auch für seine Brustbilder ginge kaum ein Hervorheben und Zurückstellen an. Es wird das stoffliche Interesse sein dürfen, was hier über die Auswahl beim Kauf entscheidet.

Unsre Leser erlauben mir's, daß ich gelegentlich wieder solch eine kleine Aufzählung bringe. Deshalb für heute nur noch zwei Worte über das Einrahmen solcher Bilder. Will man sie auf dunkle Wände hängen oder handelt sich's darum, Raum zu sparen, so lasse man getrost, aller Herkömmlichkeit zum Trotz, das Papier rund um die Photographie wegschneiden, so daß der Rahmen unmittelbar ans Bildnis selber grenzt. Ich meinerseits lasse mir solche Blätter in einen ganz schlichten, ganz glatten (also gar nicht „profilirten") Brettrahmen von simpelm Kiefern- oder Fichtenholz fassen, der höchstens eine Mark kostet. Den kann man dann mit verdünnter Oelfarbe je nach dem Tone der Photographie selber so genau passend lasiren, daß eine überraschend schöne kräftige oder zarte koloristische Wirkung entsteht, die sich von einer einigermaßen geschickten Hand leicht auch zur Wandfarbe in Harmonie oder künstlerischen Kontrast setzen läßt. Die Maserung des Holzes wirkt bei solcher Lasur in feinster Weise mit. A.

Kunstblätter und Bilderwerke.

* **Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst.** I. Jahres-Ausgabe 1895. Mit 11 Foliotafeln in Kupferdruck und Phototypie und 9 Abbildungen im Texte, ausgewählt durch die Juroren Professoren G. Hauberisser, Prof. H. Freiherr von Schmidt, Prof. S. Eberle, Lud. Gamp, Al. Delug, M. Feuerstein, Univ.-Prof. Dr. Bach und Pfarrer Detzel (Stellvertreter Domkap. Kirchberger). Nebst erläuterndem Texte von Lyc.-Prof. Dr. Schlecht in Dillingen. (Eigentum der Gesellschaft für christl. Kunst. Druck und Verlag von J. B. Obernetter, photogr. Kunstanstalt, München. M. 15.—.)

Ueber die Münchener Ausstellung der deutschen Gesellschaft für christliche Kunst ist ihrer Zeit in diesen Blättern sachverständig berichtet und es ist dabei auch des allgemeinen Geistes zur Genüge gedacht worden, der in der Vereinigung herrscht. Wer billig die Verhältnisse erwägt, wird dem vorliegenden Werke volle Anerkennung zollen dürfen. Schon aus dem Geleitworte Schlechts spricht eine schöne Duldsamkeit in künstlerischen Dingen, ein Bemühen, die künstlerische Bewegung der Gegenwart zu verstehen und der Religiösität dienstbar zu machen. „Unsere Gesellschaft ist nicht der Meinung, daß die gesamte moderne Kunstübung nichts als eine große Verirrung, ein Abfall von der Schönheit, ein Kampf gegen die Religion sei; im Gegenteil, sie ist sich des großen Fortschrittes, welchen die Kunst in Technik, Auffassung und Empfinden errungen hat, wohl bewußt, wie sie anderseits das Schwinden innigen Glaubenslebens und kindlich frommer Unschuld tief beklagt. Darum sucht sie dem Kunstfreunde die ihm vielleicht unbekannte Darstellungsweise der modernen Schule vertraut zu machen, während sie dem Künstler gegenüber die berechtigten Forderungen der Religion, des Glaubens, der Sittlichkeit vertritt." Man kann von den Leitern nicht verlangen, daß sie ihren Mitgliedern schon das Verständnis für die allerkühnsten Männer unter unsern religiösen Malern zumuten, aber sie begleiten die religiöse Kunst bis Leo Samberger — und das ist schon sehr erfreulich. Möge die auch in technischer Beziehung ganz vortreffliche Publikation erfolgreich ihrer Aufgabe dienen!

* **Ein künstlerischer Mahnruf des Kaisers.** Zeichnung von H. Knackfuß nach einer Skizze Kaiser Wilhelms II. Lichtdrucknachbildung. (Berlin, Amsler & Ruthardt, Mk. 6—9.—.)

Wenn einem Menschen im deutschen Reich, muß man jetzt dem Kaiser Schutz vor seinen Freunden wünschen. Ihm fällt eine Allegorie ein, er skizzirt sie und schreibt den Mahnruf darunter: „Völker Europas, wahret Eure heiligsten Güter!" Und nun nimmt ein Professor die Sache in die Hand — und zeichnet uns ein halbes Dutzend verängstigter Mädchen in kriegerischen Kostümen aus „Erzelsior", die selbst vor diesem ungefährlichen Pagoden dort im Hintergrund flugs flüchten würden, wenn er nur mit dem Kopfe wackelte. Aber der Byzantismus thut als sähe er nicht das Drollige, was entstanden ist, sondern werde ergriffen von einer hohen Kunstleistung! — Von den merkwürdigen Mißverständnissen, welche die Allegorie bezeugt (z. B. Buddha als Vertreter der Wildheit!) dürfen wir an dieser Stelle angenehmer Weise schweigen.

* **Berlin in farbigen Naturaufnahmen.** Von Otto Troitsch. (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. Mk. 5.—.)

Diese bunten Bilder haben sehr vorsichtig dünn aufgetragene Farben und wirken deshalb nicht gar zu unharmonisch — für uns, sagen wir's ehrlich heraus, sind sie trotzdem ein Greuel so gut wie fast alle betuschten Photographien, die wir kennen. Da ist keine Farbe richtig: für den, der überhaupt mit den eigenen Augen zu sehen gelernt hat, ist's ein wahrer Schmerz, diese Karikaturen des Naturkolorits anzusehen. Es ist auch noch etwas anderes, etwa eine leichte Umrißzeichnung zu tönen, bei der auch die Linien nur Andeutungen geben, als eine Photographie, auf der dann im Gegensatz zu den andeutenden Farben alle Formen in pedantischem Wirklichkeitsabklatsch ausführlichst mitwirken, so daß sich zwischen Zeichnung und Tönung ein greller Widerspruch ergibt. Sie sind unsagbar stillos, diese Versuche, und zum mindesten der Kunstfreund sollte reisenden Engländern überlassen, sie durch Erwerbungen zu unterstützen.

Digitized by Google

• Mit der **„künstlerischen Darstellung unserer Vorfahren"** beschäftigte neulich eine Zuschrift aus dem Leserkreise die „Tägliche Rundschau". „Der Anblick des Kaiser Friedrich-Denkmals bei Wörth", hieß es da, „regt mich an, etwas auszusprechen, was ich schon lange auf dem Herzen habe. Es liegt mir dabei ferne, in die allgemeine Freude über die Errichtung eines solchen Denkmals einen Mißton zu bringen, es liegt wir auch ferne, dem Künstler dieses prächtigen Denkmals einen Vorwurf machen zu wollen — und doch hat der Freund und Kenner unserer Vorzeit an dem Werk etwas auszusetzen. Die kraftvollen Kriegergestalten am Fuße des Felsens, deren Handschlag die Einigung der deutschen Stämme versinnbildlicht, sind, mit Ausnahme der Waffenrüstung, fast ganz nackt dargestellt. Das ist ein Recht des Bildhauers, das ihm der künstlerischen Wirkung wegen bei sinnbildlichen Gestalten zugestanden werden muß, auch wenn es der geschichtlichen Wahrheit nicht entspricht; wir wollen also darüber kein Wort verlieren. Etwas Anderes aber ist die Waffenrüstung selbst. Was würde man dazu sagen, wenn ein Bildhauer dem Standbild eines Ares einen Raupenhelm auf die ambrosischen Locken setzen wollte! Doch so etwas kommt nicht vor, dazu haben wir ja unsere klassische Bildung! Ein Verstoß gegen diese zieht den Fluch der Lächerlichkeit nach sich. Bei der Darstellung unserer Vorfahren aber sind wir lange nicht so empfindlich, da stört es uns nicht, wenn die Helden der Römerkriege mit dem aus den verschiedensten Jahrhunderten stammenden Vorrat der Altertümersammlungen ausgestattet werden. Ein Künstler, der einem Wiking eine Bronzeaxt in die Hand gibt, glaubt schon, ein großer Altertumskenner zu sein, und hat nicht einmal eine Ahnung davon, welchen Anachronismus er begeht, einen Anachronismus, der größer ist, als wenn er den alten Blücher mit einem Skramasax oder Karl den Großen mit einer Pickelhaube dargestellt hätte. So stammen auch die Waffen- und Schmuckstücke der zwei Germanen an unserem Denkmal teils aus der Bronzezeit, teils aus der nordischen oder gallischen Eisenzeit. Das zerfetzte, ungegerbte Fell, das der eine Krieger um die Hüften geschlagen hat, entspricht etwa der ältesten Steinzeit, die ungefähr 10 000 Jahre vor der Zeit lag, die der Künstler damit andeuten wollte. Etwas eigentlich Germanisches läßt sich an der Rüstung der beiden Recken nicht entdecken, obgleich gerade der germanische Stil für die Künstler den meisten Reiz haben müßte, weil er der künstlerischen Erfindungskraft den weitesten Spielraum läßt. Wie wirkungsvoll ließe sich germanisches Zierwerk zur Ausschmückung eines edlen Kunstwerks verwenden! Aber, wie gesagt, der Vorwurf trifft nicht den Künstler, der anscheinend in einer Sammlung sich »manch Waffenstück« betrachtet hat, er trifft unsere ganze Bildung. Es wäre wirklich an der Zeit, die Schätze unserer so reichlich mit staatlichen Mitteln unterstützten Altertumssammlungen auch in den Dienst unserer Volksbildung zu stellen. Vielleicht erleben wir es dann auch noch, einmal einen Germanenhelden auch in germanischer Tracht und Bewaffnung künstlerisch dargestellt zu sehen!"

Für unser Gefühl wiegt der Vorwurf nicht so schwer, wie auf der Wage des Herrn Einsenders, obgleich wir den Kern seiner Meinung als echt erkennen müssen. Uns beschäftigt angesichts des neuen Denkmals eine andere Frage mehr, geht es denn gar nicht ohne solche symbolische „nackete Mannerln" ab? Wie viel besser, als diese beiden seltsam bewaffneten frostfesten Herren, hätte etwa ein Küsten- und ein Alpensohn in ehrlicher Wirklichkeitstracht durchs Auge zum Herzen des Volkes gesprochen!

• **Wann werden wir die Ausstellungsmedaillen los?** Angesichts auch der Preisverteilungen in diesem Jahre, von denen natürlich die wunderreichste wieder die am Strande der Spree gewesen, hallt die Frage wieder einmal durchs Land — wir unserseits werden sie bei jeder ernsteren Gelegenheit wiederholen so lange, bis endlich einmal ein „Jetzt!" sie beantwortet. Heute drucken wir ein paar Sätze aus der „Deutschen Wacht" ab, die nur eine Seite des großen Unsinns besehen: „Die freien modernen Organisationen haben längst auf das Medaillenwesen verzichtet, diesen Brauch, bei dem der Bruch mehr ehrt, als die Befolgung. Es ist eine Erfindung der Eitelkeit, eine Leimrute des Strebertums. Die Künstlerschaft, die frei sein soll und muß, macht sich abhängig vom Staate, d. h. von den jeweiligen Kunstanschauungen des Kultusministeriums. Wie oft haben nicht Medaillenkommissionen schwere Demütigungen ertragen müssen! Wie lang wurden nicht ihre Gesichter, wenn sie die Liste der Vorgeschlagenen völlig umredigiert zurück erhielten! Die beste und, wie uns dünkt, die einzige Ehre, die ein Ausstellungsunternehmen zu vergeben hat, das ist die Juryfreiheit. Und diese Auszeichnung ist nicht wie die Medaillenzahl an Stiftungsurkunden gebunden, — sie kann in beliebiger Ausdehnung verteilt werden: von den Medaillen aber bekommt einer nur deshalb sehr oft die zweite, weil es keine erste mehr gab, und die dritte, weil die zweite Garnitur nicht hinreichte. Eine Künstlerindividualität heißt eben so, weil sie etwas für sich bedeutet, sie mit anderen keine Vergleichsbasis bietet. Wilhelm Leibl hat die große, Alexander Harrison und Jean Boldini haben die kleine Medaille erhalten, und alle drei sind geschlossene Persönlichkeiten, für die die höchste Auszeichnung gerade gut genug ist. Der Staat ehrt nicht sie durch die Zuerkennung, sie ehren den Staat durch die Annahme der Medaille. So aber muß Leibl (bei dessen Auszeichnung man sich nur zu wundern hat, daß sie nicht schon vor fünfundzwanzig Jahren erfolgt sei) die Ehre teilen mit einem kalten Faiseur wie Roybet, von dem in Paris kein Mensch mehr spricht, und Harrison wie Boldini sehen sich auf die gleiche Stufe gerückt mit — Otto Heichert aus Düsseldorf, einem kleinen Vautierschüler, der über eine lokale Wertschätzung es bis heute nicht hinausgebracht hat. Der trockene und auf Kompromiß ausgehende Realismus des Bauernmalers Schröter, eines im Übrigen geschickten Künstlers, ist allein für würdig befunden worden, die Ansprüche der Münchener Sezession zu entlohnen: Graf Kalckreuth (um nur einen Namen zu nennen) ging leer aus. Vielleicht auch deshalb, weil nach dem amtlichen Schema auf jedes Kunstzentrum oder jede Gruppe eine ganz bestimmte relative Medaillenzahl fallen muß. Von diesem allgemeinen Gesichtspunkte aus ist dann wohl auch Düsseldorf bedacht worden, dessen künstlerische Beisteuer gleich Null ist. Schotten wie Whitelaw-Hamilton, Macaulay Stevenson, James Paterson, Alexander Roche, James Guthrie, die unvergleichliche Arbeiten gesandt haben, werden behandelt, als wären sie überhaupt nicht in der Welt: dagegen wird Herr Wilhelm Feldmann in Berlin, der Schotten letzter und schwächster Nachahmer, mit einer Medaille bedacht. Und was die Franzosen angeht, so können Raffaelli und Besnard, ja auch Gervex noch, sich beschweren, daß ein Roybet ihnen den Rang abgelaufen

Digitized by Google

hat. Die Sezession in München und der Marsfeld-Salon in Paris befinden sich sehr wohl dabei, daß sie auch mit dem letzten Reste der Kunstbureaukratie, dem Medaillenwesen aufgeräumt haben. Und hätten sie kein größeres, — das ethische Verdienst wäre groß genug: in dieser Welt der großen Unzufriedenheit die Zahl der Unzufriedenen vermindert zu haben."

• **Ruhmesballe, Kunstsammlung und Ehrentempel.** In den „Preußischen Jahrbüchern" ist kürzlich ein Aufsatz über „moderne Bildergalerien" erschienen, als dessen Verfasser wir einen bestunterrichteten Fachmann vermuten dürfen. Jedenfalls halten wir die Vorschläge, auf die seine Ausführungen hinauslaufen, für außerordentlich glücklich; sie bedeuten manchen Schwierigkeiten gegenüber geradezu so etwas wie das erlösende Wort. Möchte es zum Losungswort einer entschiedener Reformbewegung werden!

Hier die allgemeineren Betrachtungen der Arbeit:

Die Berliner Nationalgalerie steht nicht vereinzelt unter den deutschen öffentlichen Kunstsammlungen; sie hat es mit allen gemein, daß man dort, wo man sie sucht, eine Uebersicht über die Entwicklung der modernen deutschen Malerei nur unvollkommen und mit Mühe gewinnen kann. Wer derartiges wünscht, wende sich an die Privatgalerien, vor allem an die Schacksche Galerie in München. Und doch kann angenommen werden, daß gerade bei der Bildung der Nationalgalerie ein solches Ziel vorgeschwebt haben wird, da Kaiser Wilhelm I. in seiner Bestimmung vom 16. März 1861, den Gedanken des Konsuls Wagener zu dem seinigen machend, erklärt hat, den Grund zu einer „vaterländischen Galerie von Werken neuerer Künstler" legen zu wollen; Wagener selbst aber, dessen Sammlung den Grundstock der Nationalgalerie ausmachte, hatte in seinem Testament als das Ziel seines Strebens angegeben, „den Fortschritt der neueren Kunst an einzelnen Bildern bedeutender Maler von Jahr zu Jahr anschaulich" zu machen. Woran liegt es, daß wir einen solchen Zweck in keiner der staatlichen Sammlungen in befriedigender Weise erfüllt sehen? — Einerseits an der Absteckung des Zieles, andererseits an der Art, wie man es zu erreichen strebt. Planmäßig, das sieht man an den Ankäufen, wird zur Zeit in keiner deutschen Sammlung vorgegangen.

Das Bestreben herrscht ja vor, möglichst Gutes zu kaufen, auch die verschiedenen Richtungen der Kunst unserer Zeit vorzuführen. Aber fragt man nach dem Ziele, das mit solchen Galerien verfolgt wird, so hört man nicht viel mehr, als daß es sich hierbei um die künstlerische Bildung des Volkes, einschließlich der Künstler, handle. Das ist sehr allgemein und schwer faßbar. Im Grunde handelt es sich dabei auch um drei verschiedene Ziele, die man gern vereinigt sehen möchte, die sich aber vielfach gegenseitig ausschließen. Erstens besteht das Bestreben, womöglich nur Gutes zu kaufen. Ein solcher Gesichtspunkt kann, ja muß für die Werke der alten Kunst, die als etwas Abgeschlossenes und Uebersehbares vor uns liegt, aufgestellt werden. Für die moderne Kunst, in deren Entwicklung wir mitten inne stehen, ist er aber in einer Weise, für die volle Verantwortung übernommen werden kann, schlechtweg nicht durchführbar. Und zwar mit Hilfe unserer jetzigen Kommissionen, die, weil vorherrschend aus Künstlern bestehend, nicht unbefangen genug sind, schon gar nicht. Ueberwiegen in einer solchen Kommission die Künstler einer Richtung — es brauchen nicht gerade immer die Alten zu sein, bald genug werden die bisher Jungen an die Reihe kommen, — so fallen die Einkäufe einseitig aus; halten sich aber die verschiedenen Richtungen die Wage, so sind schwächliche Kompromißankäufe für gewöhnlich das Ergebnis. Zweitens aber möchte man auch die Entwicklung der modernen Kunst zur Darstellung bringen; da kommt es freilich darauf an, was man unter Entwicklung versteht. Hält man sie für gleichbedeutend mit den höchsten Leistungen einer Zeit, erblickt man nur in den wahrhaft originalen Schöpfungen, wie dies thatsächlich der Fall ist, die Keime für die Gestaltungen der Zukunft, so fällt dieses Ziel mit dem ersten durchaus zusammen, ja hilft es noch schärfer fassen.

Meist aber versteht man in unserer wenn auch unter dem Zeichen des Darwinismus stehenden, so doch auf geistigem Gebiet noch ganz von der objektiven, pragmatischen Geschichtsauffassung beeinflußten Zeit unter Entwickelung das eintönige Auf und Ab der Bewegung, wie es sich vor den Augen der Zeitgenossen abspielt, die kleinen Aenderungen, die kleinen Neuerungen, die im Augenblick ihres Auftauchens Stürme der Bewunderung oder auch Entrüstung erregen können, deren aber die Nachwelt zumeist bald vergißt. Soll nun von einem solchen Standpunkt des objektven Historikers aus, der innerlich kühl den Vorgängen gegenüber steht und sich mit der Aufzeichnung dessen begnügt, was irgend einmal eine Rolle gespielt hat, eine Galerie gebildet werden, so muß gar vieles mit hingenommen werden, was dem Maßstab der Güte nicht gerade entspricht. Eine solche Bildersammlung würde gar bald einer Bibliothek gleichen, die ja ihre Bücher auch oft ohne Rücksicht auf deren inneren Wert, nur als Dokumente für die Zukunft, auswählen muß; sie würde dadurch zu einem Archiv, ja zu einem Herbarium werden, nur mit dem Unterschied, daß niemand sich dafür dankbar erweisen würde. Die Sammlungen, die ihrem Hauptinhalte nach in dem zurückliegenden Teil unseres Jahrhunderts gebildet worden sind, und bei denen, wie bei der Wagenerschen Sammlung selbst, dieser historische Gesichtspunkt vorgewaltet hat, beweisen das aufs schlagendste. Wir eilen, uns aus ihrem erkältenden und ernüchternden Bannkreise zu retten. Auf die Kunst der Gegenwart aber wirkt eine solche Anerkennung des augenblicklichen Erfolges sogar wahrhaft verderblich ein. Drittens sucht man durch die Bilderankäufe die Kunst selbst zu fördern, weniger indem man hierbei auf die Belohnung des Verdienstes ausgeht — das ist mehr die französische Art, — als dadurch, daß man solche Werke auswählt, die den Strebenden als Muster dienen können. Das ließe sich mit dem ersten Ziele ganz wohl vereinigen, wenn nicht in dem Streben selbst die Aufforderung läge, auch manche Werke gelten zu lassen, die, ohne die Anlegung des höchsten Maßstabes zu vertragen, doch nach einzelnen Seiten hin einen starken Anregungsgehalt besitzen. Immerhin würde es leicht sein, hier Beschränkung zu üben. Die Schwierigkeit aber, die wirklich guten Werke von voraussichtlich dauerndem Wert herauszufinden, wird weiterbestehen, wie dies eingangs ausgeführt worden ist.

Das Streben, aus der Gegenwart heraus eine Galerie für die Zukunft zu bilden, leidet an einem inneren Widerspruch, der unüberwindlich ist. Was für unsere Zeit von Wert ist, braucht solchen Wert nicht auch in der Zukunft zu behalten; die Erkenntnis des für die Zukunft Wertvollen wird uns aber, ganz abgesehen von allen Hindernissen, die die Stimmung des Publikums bereitet, dadurch er-

Digitized by Google

schwert, daß es vielfach unseren angelernten Anschauungen und unseren gewohnheitsmäßigen Liebhabereien widerstreitet. Ein Einzelner, mit einer beratenden, aber nicht beschließenden Kommission zur Seite, könnte, falls er der rechte Mann wäre, es allenfalls wagen, sich durch dieses Heer von Schwierigkeiten mit Anstand und wenigstens überwiegendem Erfolg, so wie die hervorragenden Privatsammler es gethan haben, durchzukämpfen, falls ihm das nötige Vertrauen entgegengebracht wird; doch ist letzteres zu unserer Zeit des parlamentarischen Regiments kaum zu erwarten. Eine Kommision aber nach Art der bestehenden ist, wie die Thatsachen lehren, einer solchen Aufgabe nicht gewachsen. Keine der früheren Zeiten hat sich auch damit abgegeben, moderne Galerien von Staats wegen zu bilden. Das war eine Privatsache der Fürsten, die anschafften, was ihnen gefiel; oft mit sehr feinem Geschmack, wie die vielen Sammlungen deutscher Fürsten namentlich des vorigen Jahrhunderts lehren, die den Grundstock der jetzigen Museen bilden; daß aber auch vieles, sehr vieles in diese Sammlungen Eingang fand, was nur einen Tribut an den Geschmack der Zeit darstellte und später seinen Wert vollständig einbüßte, zeigen jene Reihen von Bildern, die in unseren Galerien zur Füllung der oberen Wandteile verwendet werden, wo sie ein unbeachtetes Dasein fristen; von all den später ausgeschiedenen und verkauften Bildern ganz zu schweigen. Jene Fürsten waren für solches Thun niemand verantwortlich; jetzt aber, wo es sich um die möglichst gute Anlegung staatlicher Mittel handelt, liegt die Sache wesentlich anders.

Man braucht deshalb noch nicht ohne weiteres Englands Beispiel zu folgen, das für seine Nationalgalerie Werke lebender Künster grundsätzlich nicht kauft. Ebensowenig sollte man sich an dem einzigen Trost, der zur Zeit besteht, genügen lassen: die Zukunft werde schon die wirklich guten Sachen auswählen und zu einem Museum von neuem und dauerndem Bestande vereinigen. Denn dabei bleibt die Frage, was denn die übrigen, nicht ausgewählten Werke sollen, ungelöst. Wohl aber vermag das in künstlerischer Hinsicht uns jedenfalls nahe verwandte Frankreich einen Fingerzeig dafür zu geben, wie die Sache mit Erfolg angefaßt werden kann. Dort gibt es drei große staatliche Sammlungen, die modernen Kunstwerken offen stehen: das Luxembourg, das die Werke — wohlgemerkt nicht nur französischer sondern, unter besonders strenger Auswahl, auch ausländischer Künstler — zu sammeln sucht, welche als besonders glückliche Ergebnisse höchster Anspannung der künstlerischen Kraft erscheinen; die historischen Galerien von Versailles, die für die Aufnahme aller der Werke bestimmt sind, welche durch ihren Gegenstand das Gefühl der Vaterlandsliebe zu kräftigen geeignet sind; und endlich als Gegensatz zu diesen beiden Sammlungen, die nur Durchgangsstellen zu bilden brauchen, der Louvre, wo ein Werk erst zehn Jahre nach dem Tode seines Schöpfers und erst nach strengster Prüfung hineingelangen kann, dann aber auch dauernd den Meisterwerken der alten Kunst beigestellt wird. Jede dieser drei Sammlungen dient in ihrer Weise dem Bedürfnis des Augenblicks, daher erfolgt die Aufnahme in jede von ihnen auch vom Standpunkte der Gegenwart aus; der aber ist der einzige, der vernünftigerweise bei der Beurteilung von Kunstwerken angewendet werden kann.

Um zu einem gleich günstigen Ergebnis auch in Deutschland zu gelangen, bedarf es durchaus nicht einer Verstreuung über verschiedene Gebäude, wozu bei der Vielheit einzelstaatlicher Sammlungen weder Anlaß noch Gelegenheit vorhanden ist. Es genügt, wenn die einzelnen Abteilungen innerhalb eines Gebäudes von einander gesondert werden, so daß einerseits die Geschichtsbilder, die Bildnisse hervorragender Persönlichkeiten, die Schilderungen deutschen Landes und deutschen Lebens vereinigt sind, andererseits diejenigen Werke, welchen ein ausgesprochener Kunstwert innewohnt, und endlich, zu einer Art Tribuna vereinigt, diejenigen der bereits der Vergangenheit angehörenden Schöpfungen, welche als Meisterwerke anerkannt worden sind. Eine solche Sonderung in Ruhmeshalle, Kunstsammlung und Ehrentempel ist unbedingt nötig, damit das Publium nicht irregeführt werde. Daraus allein auch ergibt sich der Gesichtspunkt, nach dem in Zukunft die Kunstsammlungen vervollständigt werden sollten, nämlich der der Förderung aller ernsten und hohen Kunstbestrebungen. Denn die ganze Art unseres modernen, wesentlich durch den Staat großgezogenen Kunstbetriebes, die gewaltsame Züchtung auf den Kunstakademien, die mörderische Konkurrenz auf den Ausstellungen, die planmäßige Förderung einer am grünen Tisch ersonnenen Monumentalkunst, — all dies drängt darauf hin, daß der Staat durch Ankäufe in die von ihm unterhaltene Kunstbewegung eingreife und für die Unterbringung gelungener, aber auf den privaten Käufer nicht berechneter Schöpfungen Sorge trage. England, wo keine staatliche Kunstpflege besteht, wo die Royal Academy nur ein Privat-Institut ist, wo keine großen allgemeinen Ausstellungen stattfinden, sondern nur eine akademische, bietet hiefür die Gegenprobe; dort werden moderne Werke von Staats wegen nicht angekauft. Um aber die vorgeschlagene Neuordnung unserer modernen Sammlungen vorzunehmen und deren Weiterführung in diesem Sinne zu sichern, bedarf es einer völligen Umgestaltung des gegenwärtigen Kommissionswesens. Diese aus den verschiedenartigsten Bestandteilen zusammengesetzten Kommissionen, wo eine Stimme die andere aufhebt, so daß jeder Begriff von Verantwortlichkeit schwindet, sollen die Direktoren in ihrer Thätigkeit mäßigen, zügeln und unterstützen, in Wirklichkeit aber hemmen sie nur deren Wirksamkeit. Denn die Elemente, aus denen sie zusammengesetzt zu sein pflegen, eignen sich infolge der offiziellen Art ihrer Ernennung gewöhnlich möglichst schlecht für die Lösung der gestellten Aufgaben. Hat man einen tüchtigen Direktor, so wage man es, ihn alljährlich auf Vorschlag seine Kommission, die alsdann nur eine beratende Stimme haben müßte, selbst wählen zu lassen. Die Rücksicht auf die Oeffentlichkeit wird ihn schon nötigen, sich diese Kommision so zu wählen, daß er von ihr auch wirklich zum besten beraten werde; in Gegensatz zu den Ratschlägen der einzelneu Kommissionsmitglieder wird er aber nur dann sich zu stellen wagen, wenn er seiner Sache vollkommen sicher ist. Alles kommt freilich hierbei darauf an, daß der Direktor selbst die geeignete Persönlichkeit sei.

Vermischtes.

• **Kunstgewerblicher Unsinn.**

Schmerzte uns nicht der Raum, den's brauchte, wir könnten in jedes Heft des Kunstwarts diese Rubrik nicht nur aufnehmen, sondern ganz stattlich füttern. Denn bei

Digitized by Google

jedem Gang durch die Straßen und bei jedem Durchblättern der Familienjournale, bei denen mit der Entwicklung des goldenen Herzens für die lieben Lesererinen nur die Entwicklung des Annoncenwesens Schritt hält, sprudelt uns ja ein Quell für dieses Becken entgegen. Jetzt macht sogar die Leipziger „Illustrierte" im Text für den Diaphanien-Schund Reklame, der volle Seiten zu seinen Inseraten pachtet. Begnügen wir uns für heute, zwei kleine Blüten aus einer weitverbreiteten Familienzeitschrift zu pflücken, die sonst durch gute und gut illustrierte Artikel über bildende Kunst eine ernstere Redaktionsführung erweist, als die meisten ihrer Kolleginnen. In der Rubrik „Allerlei Zimmerschmuck" finden wir dort das Folgende, das wir ohne jede weitere Bemerkung genau so abdrucken, wie es dasteht:

Champagnerpfropfen als Photographiehalter. Einem ganz gewöhnlichen Champagnerpfropfen gibt man zur Aufnahme eines Bildes zwei sich kreuzende Querschnitte, und überpinselt ihn sauber mit flüssiger Silber- oder Goldbronze.

Um eine öde wirkende Zimmerecke zu dekorieren, überspannt man sie mit einem aus Golddraht geflochtenen Spinnennetz, welches man an kleinen Ösen mit Goldknopfnägeln an der Wand befestigt. Man spannt zunächst in ungleichen Zwischenräumen den Golddraht, nach der Größe der zu füllenden Zimmerecke, strahlenförmig auf eine Holz- oder starke Pappunterlage, und durchzieht hierauf das Spinnenwebengerippe mit den querlaufenden Spinnenfäden, wobei man den Golddraht zweimal um die Längsfaden des Netzes schlägt und dann mit einer Drahtzange abknipst. Schließlich löst man das auf diese Weise entstandene Spinnennetz behutsam von der Unterlage ab, nagelt es an die Wand und belebt es mit einer Spinne, die man in jeder Blumenfabrik zu kaufen bekommt.

Lose Blätter.

Der Pegasus zu Hoppegarten.*

Von Adolf Bartels.

Den Traum des dummen Teufels will ich singen,
Den schönen Traum vom deutschen Berg Parnaß,
Und ein'ge Bosheit gleich zu Markte bringen;
Denn freilich ärgert einen dies und das.
Was hatt ich doch von allem meinem Ringen
Nach Dichterehre? Qual ohn Unterlaß,
Indeß Talente, die nur zu verachten,
Die allerglänzendsten Geschäfte machten.

Da muß man denn allmählich wohl verbittern
Und wird dabei auch neidisch, boshaft, schlecht.
„Ha, jene Schlauen sollen vor mir zittern,
Die Ruhm und Gold einheimsen als ihr Recht,
Da den Erfolg mit feiner Nas' sie wittern
Und jeder gern des Bildungspöbels Knecht."
Nur leider stellt man die auch leicht zu ihnen,
Die ehrlich sich den Lorbeerkranz verdienen.

Gerecht sein, Gott, wer kann's in diesen Zeiten,
Wo jeder nur sich selbst für etwas hält,
Wo Cliquen wütend gegen Cliquen streiten,
Und jeder Stammtisch seine eig'ne Welt?
Ich scheue nicht, mir Feindschaft zu bereiten,
Und hab manch hartes Urteil kühn gefällt,
Doch ob ich alles Gute auch erhoben,
Das weiß ich nicht. Es ist nicht leicht zu loben.

Der dumme Teufel, der so manche Stunde
Mit Manuskriptelesen zugebracht,
Daß er die kommenden Genies erkunde,
Sah unsre jetz'gen all in einer Nacht.
Ihm träumt', er stünd in einem weitem Runde
Auf stattlicher Tribüne, die bedacht
Und reich beflaggt, und glaubte zu erkennen,
Es handle sich hier um ein Pferderennen.

Viel Publikum war da, so Herrn wie Damen,
Die letztern selbstverständlich reichgeschmückt.
Reporter wie auch Zeitungszeichner nahmen
Die Toiletten auf, und hochbeglückt
War jede, zu der sie skizzierend kamen —
Die Gatten waren minder schon entzückt.
Das war ein Mustern, Schnattern, Skandalieren,
Doch Niemand wußte, was da sollt' passieren.

Vor aller Blicken lag ein prächtger Rasen,
Die Sonne schien, der Himmel strahlte blau.
Da ward ein rauschendes Signal geblasen,
Und sieh, ein einzig Roß kam auf die Au.
Dem sprühten Flammen aus der stolzen Nasen,
Ein glänzend Flügelpaar trug es zur Schau,
Doch ob es schwarz, ob weiß, ob braun, das weiß ich
Wahrhaftig nicht, ob ich geforscht gleich fleißig.

„Der Pegasus zu Hoppegarten" könnte
Man diesen Sang benennen, das ist klar.
Jeder, dem Gott das Roß zu schaun vergönnte,
Der sagt', es sei noch immer wunderbar,
Und daß es mancher Dichter gar nicht kännte,
Der sich zu reiten brüste immerdar.
Mag sein! Wer seinen Pegasus im Munde
Allezeit führt, ist meist ein fauler Kunde.

Nun sprang das Roß gar fröhlich auf und nieder
Und schien voll Feuer und doch sanft und zahm,
Als harr' in Demut es des Gotts der Lieder;
Zwar dieser nicht, ein Herold aber kam.
Trompetenklang hallt' an der Brüstung wieder,
Worauf der Mann zum Reden Stellung nahm:
Deutlich erscholl es in dem weiten Runde:
„Erschienen ist der Tag und da die Stunde!

*) Aus einem noch ungedruckten komischen Epos: „Der dumme Teufel" oder „Die Geniesuche".

Wir bringen diesen „Gesang" mit guter Absicht gerade jetzt zur Vorweihnachtszeit: er soll eine Art von „Weihnachtsschau" sein. Leser nämlich, die etwas auf unser Urteil geben, werden daraus auch ersehen, welchen Büchern ungefähr wir das Wort reden würden, wenn wir die deutsche Dichtung der Gegenwart auf Weinachtseinkäufe hin gründlich durchmustern könnten. Denn wenn wir auch bei einigen Leuten, z. B. bei Greif und den talentvollsten unter den Jüngeren, dem Pegasus noch etwas mehr zum guten zugeredet hätten, als unser Mitarbeiter, so treten doch die einzelnen Meinungsverschiedenheiten zwischen ihm und uns weit zurück hinter dem, was uns vereinigt.

Kw.-L.

Digitized by Google

Vor dieser glänzenden Versammlung sollen
Des deutschen Volkes Dichter insgesamt
Jetzt zeigen, was sie können, was sie wollen,
Ob ihr Talent auch wahrhaft gottentstammt.
Das edle Roß verdanken wir Apollen,
Es harrt des Reiters kraft- und mutdurchflammt.
Mit wahren Dichtern wird's zum Himmel steigen —
Wohlan, ihr Herrn, wollt eure Kunst jetzt zeigen!"

Zuerst erschien denn nun der Chor der Alten,
Alle bekränzt, in wallendem Talar.
Sie wußten ihre Leier gut zu halten
Und stellten überhaupt sich würdig dar.
Manch einen sah man fromm die Hände falten,
Vielleicht weil ihm der Bauch beschwerlich war.
Es gibt, das kann ich aus Erfahrung sagen,
Doch Dichter jetzt, die diese Zierde tragen.

Es waren etwa vierzig Mann — man zähle
Sie sich gefälligst selber Stern bei Stern.
Ich bürge nicht dafür, daß keiner fehle —
Laut wiehernd grüßte Pegasus die Herrn
Und kam heran, als ob er selber wähle
Den Reiter sich. Nun, Mißgunst liegt mir fern,
Der erste, dem er schnuppernd naht' im Kreise,
War unser kleiner Goethe, Don Paul Heyse.

Der ließ sich denn auch nicht zu lange bitten,
Gab Grosse seine Leier in die Hand
Und wagte, als er dicht herangeschritten,
Rasch einen Sprung; da saß er, elegant.
Die Leier nahm er wieder, und inmitten
Des Rundes ritt er, wie ein Lieutenant.
Dann ließ er seinen Renner auch noch fliegen,
Doch nicht sehr hoch. Drauf ist er abgestiegen.

Nach Heyse kamen seine Freunde alle,
Die Münchner, als da Grosse, Lingg und Hertz.
Die hatten oft den Pegasus im Stalle,
Und langsam trug er sie jetzt himmelwärts.
Ein bischen Angst, daß einer jählings falle,
Empfand man zwar; denn, ach, wo ist der März,
Wo diese Sänger jung und fröhlich sangen?
Doch ist die Sache sehr gut abgegangen.

Roquette und Wilbrandt, Hopfen, Jensen wagten
Darauf den bügellosen stolzen Flug.
Man glaubt mir wohl, daß sie nicht rasend jagten
Und daß der Gaul sie nicht durch Wolken trug.
Doch sah man auch, daß sie nicht ängstlich zagten —
Sie hatten aber alle bald genug,
Umritten noch das grüne Rund am Ende
Und sprangen ab, alle noch recht behende.

Das Publikum sah anfangs mit Erstaunen,
Ja fast perplex ein Reiten dieser Art,
Und hatte viel zu flüstern und zu raunen,
Dann fand es doch das Rennen höchst apart.
Und mit Verwunderung merkte man am Braunen,
Daß er bei jedem Ritt ein andrer ward. —
Nun hab ich doch dem Tier Couleur gegeben;
Behalt es sie! der Reim der wollt' es eben.

Ja, Pegasus blieb keineswegs der gleiche,
Wenn ihn ein andrer Reitersmann bestieg.
Bald schrumpfte er zum Klepper ein, als reiche
Sein Futter nicht für diesen Sängerkrieg;
Dann wiederum ward glänzend seine Weiche,
Sein mattes Auge strahlend wie im Sieg;
Bald war als Hengst er aus Arabiens Gauen
Und bald als deutscher Droschkengaul zu schauen.

Das letztre nur bei winzigen Poeten,
Die ich hier selbstverständlich nicht genannt,
Obwohl sie echt. Mancher der angetreten,
Lag auch nach fünf Sekunden auf dem Sand.
Da half kein Ziehn, Anklammern, Fluchen, Beten,
Der Gaul hatt' übermenschlichen Verstand;
Sein Rücken trug selbst den geringsten Dichter,
Doch keinen vom reimschmiedenden Gelichter.

Sehr drollig ward es, als der edle Gote
Jordan erschien, von Frankfurt her am Main.
Natürlich war der Gaul ihm zu Gebote
Und schwang sich wacker in die Luft hinein.
Doch glich der Reiter völlig Don Quixote,
Und Rosinante schien das Roß zu sein.
Warum das war, weiß ich nicht zu berichten,
Denn immer schätzt ich Wilhelm Jordans Dichten.

Gottschall bracht' eine Hitsche fromm getragen
Und sprang von ihr zum Musenroß hinauf.
Darauf begann er wild einherzujagen,
Doch plötzlich hielt das Rößlein an im Lauf.
Der Dichter zögerte nicht, es zu schlagen,
Da stieg es kerzengrade himmelauf
Und ließ sich dann mit Windesschnelle nieder.
Gottschall schrie laut: Ich thus gewiß nicht wieder.

Spielhagen kam, wie mich bedünken wollte,
Nun doch schon etwas altersschwach und matt.
Da auch die Politik nach oben sollte,
Setzt' er sich aufs „Berliner Tageblatt".
Wie da der Gaul die Augen wütend rollte!
Er ruhte nicht, bis es sein Huf zertrat.
Dann trug den Reiter er ohne Beschwerde
So etwa hundert Fuß über der Erde.

Genug, so scheint mir, that ich jetzt einstweilen
Daß mir die Bosheit nicht ganz mangle, kund.
Nun will ich wieder Stern und Kranz verteilen,
Und Dich, Klaus Groth, Dich, Landsmann, preist mein Mund.
Ja, Du kannst reiten, wie die Wolken eilen;
Wie scheint das Roß nun kräftig und gesund,
Als ob es einst in seinen jungen Tagen
Die grüne Marsch mit starkem Huf geschlagen.

Auch Meister Wilhelm Raabe sei gepriesen!
Wie ragt der einsam aus dem Dichtertroß!
Erst tummelt er gemächlich auf der Wiesen,
Dann spornt zu tollen Sprüngen er das Roß.
Vor allen deutschen Dichtern lieb ich diesen —
O schöne Stunden, da ich ihn genoß!
Und sagt ihr mir, sein Reich sei eng noch immer,
Ja, meine Herrn, das Herz ist auch kein Zimmer.

Noch mehr der Alten wußten gut zu reiten,
Es fehlt hier mancher Dichter von Gewicht.
Den Schweizer Meyer doch will ich begleiten
Hoch, hoch hinauf ins hellste Sonnenlicht.
Auch Martin Greif fliegt wahrlich gut — zu Zeiten,
Und Adolf Stern weicht größern Namen nicht,
Und so wär mancher Reiter noch zu nennen,
Den unsre Jüngsten nicht mehr anerkennen.

Digitized by Google

Baumbach und Seidel ritten gleich zusammen,
Und Pegasus trug ohne Mühe sie.
Wolff Julius wollte den Gaul entflammen,
Da sank er hin als wahres Schindervieh.
Es thut mir leid, den Mann muß ich verdammen,
Zu thun wars ihm um wahre Dichtung nie,
Nur um poetisch aufgestutzten Klingklang,
Und den Philistern nur gefiel der Singsang.

Professor Ebers ritt, jedoch ein Maultier,
Und auch nur um die abgesteckte Bahn;
Als ein germanisches Theatergaultier
Erschien das Kriegsroß mir von Felix Dahn.
Ernst Ecksteins Pferd — das war ein Grau- und Graultier,
Was hat man dir, du armes Roß, gethan? —
Gottlob, jetzt darf ich wieder Atem holen
Und habe keine Bosheit noch gestohlen.

Doch halt, da nahen noch die Weiberschaaren!
O je, o je, das wird 'ne böse Sach'.
Wie soll ich nur den Anstand jetzt bewahren?
Und Weiber tragen einem ewig nach.
So laß ich Dich nur durch die Lüfte fahren,
Und zwar im Wagen, Ebner-Eschenbach.
Die andern mögen alle meinetwegen
Sich ganz sans gêne auf den Rasen legen.

Wer kommt und schreit? Ihr himmlischen Gewalten,
Paul Lindau ist's. Er sagt, er reite mit,
Denn er gehöre jetzt auch zu den Alten —
Doch Pegasus versetzt' ihm einen Tritt
Und rannte fort und war durch nichts zu halten.
O Gott, wie da der arme Schächer litt!
Auch thaten alle, die schon mitgeworben,
Als sei ein Schatten er und längst gestorben.

Der Teufel hol's, das ew'ge Reitenlassen,
Die Phantasie wird doch allmählich matt.
Wie soll ich jetzt das jüngste Deutschland fassen,
Das eben anrückt aus der Bärenstadt?
Leier im Arm, das scheint mir nicht zu passen,
Auch hat man längst die Priesterpose satt.
Der Dichter ist heut der Gesellschaft Diener,
Halb Volkswirtschaftler und halb Mediziner.

Zwar gibts schon wieder eine neue Schule,
Die nach dem Symbolismus sich benennt.
Ein Zauberwesen ward des Dichters Buhle,
Und das Mysterium sein Element.
Pan sitzt und schläft auf seinem Felsenstuhle,
Indeß die Sonne stark herniederbrennt.
Was frühern Dichtern kam im Klang der Lieder,
Das bringt man jetzt als blödes Stammeln wieder.

So mögen sie denn kommen! Seht, mit Stangen
Stattlicher Länge stellen sie sich ein,
An denen große Pappetafeln hangen —
Das werden wohl ihre Programme sein.
„Die Revolution hat angefangen",
Heißt's hier und dort: „Der Frühling brach herein".
Dem Schlagwort folgen hundert Paragraphen,
Oft nachgeblöckt von unsern Zeitungsschafen.

Dem Zug voran, gesondert, schreitet einer
Mit hellem Auge, doch mit weißem Haar.
O Theodor Fontane, gedenk ich Deiner,
Dann glaub ich an den Frühling wunderbar.
Denn jung wie Du ist von den Jungen keiner
So eigen fein nicht und so frisch und klar.
Vor Dir eilt Pegasus die Knie zu beugen,
Und heiter sieht man Dich zum Himmel steigen.

Jetzt Wildenbruch — ich kann ihn nicht vertragen,
Doch ist er sicher ehrlich, brav und gut.
Mag sich sein Gaul auch öfter überschlagen,
Stets stürmt er wieder vor mit frischem Mut.
Die Künstlerschaft kann man zwar nicht erjagen,
Doch Verve auch ist viel und heißes Blut.
Auch diesmal gings der Sonne zu mit Wonne,
War's auch vielleicht nur die Theatersonne.

Bleibtreu, mein lieber Freund, wie soll ich's machen,
Daß Deine Größe sich hier deutlich zeigt?
Die größte Stange trägst Du, und es lachen
Schon viele, die Dir nicht recht wohl geneigt.
Pegasus gleicht fast 'nem papiernen Drachen,
Als er mit Dir empor zum Himmel steigt.
Doch ist's ein großer Drache, muß ich sagen,
Er hätte M. G. Conrad auch getragen.

Ihr beide habt, das will ich konstatieren
Hiermit für jetzt und alle Ewigkeit,
Zuerst mit hocherhobenen Panieren
Die neuste deutsche Litt'ratur befreit,
Und würdet längst das Pantheon uns zieren,
Wärt ihr nur so bescheiden wie gescheit.
Conrad ist auch noch Demokrat, ich bitte!
Und hält Genossenschaft mit Meister Quidde.

Zwar werden euch die Harts den Ruhm nicht gönnen;
Die machten freilich Lindau schon Verdruß,
Als ihr noch thatet in der Irre rennen;
Nur übersah sie leider Publikus.
Da sie mir Dramen einst vermöbeln können,
So schick ich sie nicht auf den Pegasus.
Sie werden mir darum, hoff ich, nicht grollen
Und reiten, wenn sie eben reiten wollen.

Nun fragt man: Mußt' nicht Pegasus ermüden
Bei dieser Dichter-Reiter-Legion?
So geb ich ihm, und stelle euch zufrieden,
Ambrosia 'ne tücht'ge Ration.
Jetzt wieder los! Wem ist es nun beschieden?
Ah, Bierbaum, Busse, Falke, Liliencron
Und Maurice Stern, der ganze lyr'sche Coder!
Tovote stürzt, doch fällt er auf den Poder.

Wenn ich nun Kirchbach noch und Kretzer nenne
Und Halbe und Hartleben hintendran,
So ist's genug. Ob auch Alberti flenne,
Ich glaube schwerlich, daß er reiten kann.
Auch drängt es mich, daß ich es frei bekenne,
Mit Macht jetzund zu Hermann Sudermann.
Lag längst das Publikum im halben Schlummer,
Jetzt wacht' es auf, es kam die Prima-Nummer.

Der große Mann, den Matzicken geboren,
Erschien auf seinem eignen Rassepferd:
Er sei auf Pegasus nicht eingeschworen,
Und grade dieser Renner sei ihm wert.
„Bei meinem Bart, was hab' ich hier verloren,
Da mich ganz Deutschland doch als Dichter ehrt?
Allein ich wünsche mich nicht auszuschließen,
Nur das Plaisier con gusto zu genießen.

Digitized by Google

Denn io sono io", und da ritt er!
Sein Roß umflog im Nu die ganze Bahn,
Und einen rauschenden Erfolg erstritt er
Beim Publikum, wie er's so oft gethan.
Zwar die Kollegen höhnten freilich bitter:
Aufs Fliegen käme eben alles an.
Herr Sudermann strich seinen Bart verächtlich
Und ritt davon — das ärgerte beträchtlich.

Da muß man unsern Gerhart Hauptmann loben —
Und ihn nenn ich mit Absicht hier zum Schluß —
Der hat sich über andre nicht erhoben
Und Platz genommen auf dem Pegasus.
Der trug ihn stolz und freudig hoch nach oben,
Und viele Leute sah'n es mit Verdruß.
Von oben ließ der Gaul dann etwas fallen,
Was, weiß ich nicht, doch schienen's goldne Ballen.

Auf diese stürzten Brahm und Schlenther plötzlich,
Das sei die reine, goldne Poesie;
Und sie dozierten laut und schrien entsetzlich:
Ja, Gerhart Hauptmann, der sei das Genie
Und dreimal heilig, dreimal unverletzlich;
Der Pegasus sei doch ein liebes Vieh:
Kryſtalliſiert gleichsam hätt er gegeben,
Was da die Quintessenz von allem Leben.

Na gut, ich lasse es dabei bewenden,
Matt bin ich selber schon vom langen Ritt
Und eile unsres Teufels Traum zu enden.
Doch halt! Ob Ludwig Fulda denn nicht stritt?
Als der nicht kam, ließ Jordan zu ihm senden,
Und sieh, der Diener bracht' die Botschaft mit,
Er sei zwar Millionär und hab's nicht nötig,
Doch immerhin zu Billigem erbötig.

So kam er auf dem Zweirad angefahren —
„Nein, guter Freund, nun wird's uns doch zu bunt",
So sagt ihr, „solche Witze kannst Du sparen;
Am Ende kommt noch einer auf dem Hund".
Es kam auch einer, doch zu offenbaren,
Wer dieser war, scheu ich mit gutem Grund.
Vielleicht — ihr habt ja früher schon vernommen,
Wie einer blutig auf den Hund gekommen.

Als Gerhart Hauptmann wieder abgestiegen,
Da brach ein wildes Korps die Schranken ein;
„Wir wollen auch", so rief man rasend, „fliegen;
Ein jeder Deutscher darf ein Dichter sein".
Nun, Pegasus war längst nicht mehr zu kriegen.
Er flog zum Himmel gradenwegs hinein.
Da wälzt' die Menge prügelnd sich im Grase —
Auch unser Freund bekam eins auf die Nase.

Sodaß er dann erwachte. Eilends brachte
Er alles, farbenfrisch noch, zu Papier
Und drängte, bis ich Stanzen daraus machte —
Na, diese stehen denn nun glücklich hier.
Doch wer der Meister? Unser Teufel dachte
Viel drüber nach; zuletzt schien ihm wie mir:
Es hätten manche wacker zwar gestritten,
Doch ein Genie sei gar nicht ausgeritten.

Inhalt: Kokotten im Tempel. — Rundschau. Dichtung. Schöne Literatur: Effendi Briest. Roman von Theodor Fontane. — Musik: Wichtigere Musikaufführungen (Berliner Brief. Koburger Brief). — Bildende Künste: Adolf Menzel. Kunstblätter und Bilderwerke. (Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst. Ein künstlerischer Mahnruf des Kaisers, Zeichnung von H. Knacksuß nach einer Skizze des Kaisers. Berlin in farbigen Naturaufnahmen. Von Otto Troitsch.) Künstlerische Darstellung unserer Vorfahren. Wann werden wir die Ausstellungsmedaillen los? Ruhmeshalle, Kunstsammlung und Ehrentempel. — Vermischtes: Kunstgewerblicher Unsinn. — Lose Blätter: Der Pegasus zu Hoppegarten. Von Adolf Bartels.

Den verehrl. Redaktionen zu geneigter Beachtung. Nachdruck der Originalbeiträge unsres Blattes gestatten wir nicht nur gern, sondern wir bitten sogar im Interesse der Sache darum, müssen jedoch deutliche Quellen-Angabe zur Bedingung machen. **Redaktion und Verlag des Kunstwart.**

Kunstwart-Anzeiger.

Empfehlenswerthe Festgeschenke.

Führer durch den Concertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

I. Abtheilung (2. Aufl.): **Sinfonie und Suite.**
II. „ erster Theil (2. Aufl.): **Kirchliche Werke. Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motteten, Cantaten.**
II. „ zweiter Theil: **Oratorien und weltliche Chorwerke.**

Führer durch die Oper des Theaters der Gegenwart.

Text, Musik und Scene erläuternd

von

Otto Neitzel.

I. Band, erste Abtheilung: **Classiker.**
I. „ zweite „ **Romantiker.**
I. „ dritte „ **Richard Wagner**

Preis jeder Abtheilung bezw. jedes Theiles M. 4.—, fein geb. M. 6.—.

In den grösseren Buchhandlungen vorräthig, wo einmal nicht der Fall, erfolgt gegen Einsendung des Betrags postfreie Zusendung vom Verleger

126 **A. G. Liebeskind, Leipzig,** Poststrasse 9/11.

Neue Brandmalerei-Vorlagen

sehr praktisch, weil vielfach verwendbar, schön und flott gezeichnet, und einzig in ihrer Art empfiehlt

G. A. Noll in Halle a/S.

Spezialgeschäft für **Malerei** Holzbrand u. Kerbschnitz-Arbeiten etc. Reichillustr. Preisliste gratis und franco. (102

Billige und gute Schulgeigen

1/4 o. 1/4 m. Bogen *M* 7, 7½, 8, 9, 11, 14, 15.

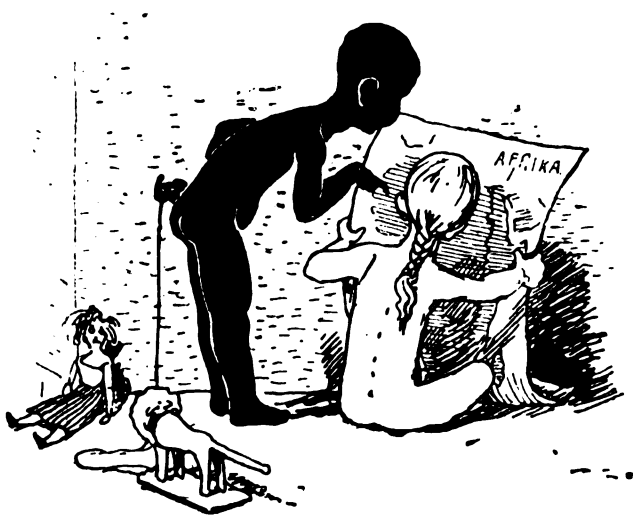
Ausgezeichnete Schulgeigen in Etuis

m. Bogen Nr. I *M* 20, Nr. II *M* 25, Nr. III *M* 30, Nr. IV *M* 40. Garantirte Qualität b. Voranzahlung o. Nachnahme.

V. F. Červený & Söhne, k. u. k. Hof-Instr.-Fabrik in Königgrätz in Böhmen.

Neuer **Photographischer Kunstkatalog: Gallerie-Bilder Italiens, Handzeichnungen**, gratis und franko von G. Brogi, Via Tornabuoni, Florenz.

Digitized by Google



Verlag von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig.**

AFRIKA,

STUDIEN UND EINFÄLLE EINES MALERS

von

HANS VON VOLKMANN,

Preis Mk. 10,—.

Humorvolle Darstellung afrikanischer Natur und Kultur in vollendeter künstlerischer Ausführung nach den „unverkäuflichen" Aquarellen H. v. Volkmanns, die auf mehreren Kunstausstellungen der letzten Jahre Aufsehen erregten.

Der 11 farbige lithographische Druck giebt die Originale genau wieder.

1794
GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN

HOF-PIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

Schutz Marke

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN Neuerweg 40 — **KÖLN A. RH.** Neumarkt 1a.

DER AKT

100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen.
Gestellt und herausgegeben v. **Prof. Max Koch,** Historienm. Archit. u. Bildh. **Otto Rieth.**
10 Hefte à 10 Taf. 24×32 cm à M. 5,— pro Heft. 100 Taf. in eleg. verschliessbarer Mappe M. 50.
Berlin S. 53. **Internationaler Kunstverlag**
100) **M. Bauer & Co.**

Neu für Pianinos D.R.Patent Muster-Schutz.
Lindner's Repetier-Mechanik
prämiert
Franz Lindner,
DRESDEN, Güterbahnhofstrasse 11.
Auf bestenSystemen aufgebaut, von hervorragenden Künstlern anerkannt
Gegründet 1877. Prospekte kostenlos.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (40
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig.**

Homers Odyssee
(Vossische Übersetzung)
mit 40 Original-Kompositionen
von
FRIEDRICH PRELLER,
in Holzschnitt ausgeführt von
R. Brend'amour und **K. Oertel.**
Vierte Auflage.
Gebunden in Leinwand Mk. 20.—.
Auch in 18 Lieferungen je 1 Mk. zu beziehen.

ÖLGEMÄLDE werden und bleiben wie neu durch
Prof. Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.
In den einschl. Geschäften vorräthig. (119
H. Schmincke & Comp.
Düsseldorf.
Prospekt franco.

Geschenk-Bücher etc.
zu Spottpreisen!
Verlangen Sie Verzeichnisse
gratis von **Gustav Moldenhauer,**
Elbing, Brandenburgerstr. 16. (91

Polirter Granit

KESSEL & RÖHL

BERLIN SO.,
53 Elisabeth-Ufer 53.
(108

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Beiliegend je ein Prospekt von Alexander Koch, Verlagsbuchhandlung, Darmstadt, — Expedition des „Deutschen Dichterheim", Wien VIII, — Gustav Moldenhauer, Elbing.

Der Kunstwart.
Rundschau über alle Gebiete des Schönen.

6. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Das „Prachtwerk".

Denke Dir, Leser, während zarte Schneekrystalle die Welt ringsum in den feinen Schleier der lieben Weihnachtsstimmung hüllten, gingen wir beide mitsammen auf den Christmarkt. Nun liegt die Budenreihe hinter uns, wir schreiten zwischen den Weihnachtsbäumen. Rechts die Fichten und Tannen mit keinem andern Schmucke, als dem herrlichen grünen, der aus ihnen selber draußen im Walde hervorgewachsen und ein Stück Leben ihrer selbst geblieben ist und uns jetzt leise seinen würzigen Odem entgegenhaucht. Links, dem Nadelgebäum gegenüber, Weihnachtspyramiden, aus Stangen und Draht gar sorgfältig gemacht und mit buntem Papier und Flittergold aufgeputzt, daß es nur so blitzt und schillert. Was kaufen wir nun für unsern Bescheerungstisch? Wie, *doch* keine Pyramide? Ja, sage mir, warum hast du dann vorhin im Buchladen ein „Prachtwerk" gekauft?

Oder ist es nicht wahr: verhält sich das „Prachtwerk" zum gediegenen Buch *nicht* wie die Rauschgold-Pyramide von Papier zum echten Weihnachtsbaum? Hier ruhige Schönheit, die bleibt, wenn Du ihr stilles Walten auch noch so nah betrachtest und befühlst, dort protziges Prunken, hinter dem kein Atömchen Lebens ist.

Selbstverständlich spreche ich, wenn ich das sage, nicht von *allen* Büchern, die in reichem Gewand einen Bilderschatz auf den Markt tragen — die Rezensionen des Kunstwarts selber straften mich sonst ja Lügen. Wenn die Bilder einer schönen Galerie oder die Werke eines einzelnen bedeutenden Meisters in guten Vervielfältigungen zusammengestellt werden, wenn sich Künstler vereinigen, um durch ein gemeinsames Unternehmen verwandte Bestrebungen darzuthun, aber auch wenn irgend ein Stück Wirklichkeits- oder Geisteswelt einen Künstler zu bildnerischem Gestalten angeregt hat, und ein Kunstverlag uns dieses Fleißes Früchte nun in hübschen Bänden darbietet — wer wollte sich solcher Gaben nicht freuen? Irgend ein wirkliches Bedürfnis, wenn auch nur kleiner Kreise, hat da immer gewaltet, irgend ein wirklicher Gehalt wird in all diesen Fällen geboten.

Um das eigentliche „Prachtwerk" ist's anders bestellt. Das hat ursprünglich *keinen* Lebensgrund, als das Verlangen irgend eines Verlegers, ein Geschäft zu machen. Darum ist sein erstes Merkmal: sein Schaffensgedanke entstammt weder einem Schriftsteller noch einem Künstler, sondern immer einem Buchhändler. Und wenn wir der Anregung von Buchhändlern auch sehr schätzenswerte Unternehmungen verdanken, das „Prachtwerk" gehört nicht dazu.

Vor seiner Geburt hat solch ein strebsamer Mann wohl lange mit Ernst und Fleiß gesonnen, womit sich Käufer fangen ließen, bis die göttliche Idee sein Herz erleuchtete, die Idee, die allerdings eigentlich für das Ganze nur Vorwand ist. „Wer soll's verfassen?", fragt der Prokurist. Thut's nun nicht irgend ein Buch, das abzudrucken

Digitized by Google

ob des erloschenen Autorrechtes nichts kostet, so leistet sich die Firma in der That einen Verfasser. Und zwar entweder einen „Namen“, denn auf den, nicht auf Tüchtigkeit kommt's ja an, oder einen billigen Leibliteraten, der's versteht, mit Begeisterungsbumbum und Gefühlsdudeldei weihnachtsgeschäftsmäßig zu kochen, was der Verleger beordert. Weihnachtsgeschäftsmäßig — „festlich“ muß sich das Gericht ausnehmen, denn das weiß der Mann und darauf baut er seinen Plan: noch nie ist ein Mensch gesehen worden, der ein „Prachtwerk“ für sich kauft, „Prachtwerke“ kauft man nur „zu Geschenkzwecken“.

Aber wer das Manuskript für den Setzer anfertigt, ist im Grunde bei diesem Ding nebensächlich; der Setzer kriegt doch nur schandehalber dabei zu thun, denn ein fortlaufendes Lesen machen ja die „Prachtwerke“ durch das Riesenmaß ihrer Leiber ohnehin fast unmöglich. Oder ist einer da, der zu behaupten wagt, er habe einmal ein „Prachtwerk“ zu Ende gelesen, zumal, wenn er gar neben ihm, das vielleicht 50 Mark gekostet, noch dasselbe Buch in schlichtem Volksdruck zu 50 Pfennigen erwischen konnte? Also verlangt man von Prachtwerken was andres. Deshalb denkt also unser Verleger zunächst an die Bilderfabrikation. Und er geht nach Analogie der Textbesorgung wieder entweder „mit vorzüglichster Hochachtung ergebenst“ einen „Namen“ oder „hochachtend!“ einen wohlfeilern Bilderlieferanten an. Der bestellt nun, wenn man über den Preis einig und ihm der erste Vorschuß geworden ist, seine Muse. Und der alte Apulejus oder der gute Heine, oder wer's sonst ist, muß wieder einmal dran glauben, von solch einer Dame neu gewaschen, gestärkt und aufgebügelt zu werden, auf daß er sich sehen lassen könne im Festsaale. O Schicksal, was wird da zusammen-„illustriert“ — gäb's im Fegefeuer deutsche Sortimentsbuchhandlungen, so glaubte ich, allein mit dem Ansehen von Thumanns Bildern zu seinem „Buche der Lieder“ hätte Heine seine Sünden abgebüßt! Wer aber von den „Prachtwerk“-Verlegern Illustrationen anfertigen läßt, treibt's immerhin noch fürnehm und nobel. Gibt's denn nicht Preisverzeichnisse von Clichés nach ausrangierten Familienblattholzschnitten und dergleichen, gibt's nicht auch in schwerer Menge Photographien nach Oelgemälden, bei denen man aus dem Vollen schöpfen kann? Nun also: hier liegt das Gedichtbuch und dort der Bilderkatalog — „reim dich oder ich freß dich“, ein paar Dutzend Pärchen werden sich schon koppeln lassen. Wenn ich nur aus meiner kleinen eigenen Erfahrung ein Liedchen davon singen wollte, für was für Gedichte was für Bilder da als „Illustrationen“ geeignet befunden werden!

Was kommt viel darauf an: die wichtigste Arbeit beim „Prachtwerk“ liefert ja auch nicht der Bildermann, die liefert EM, mit dem die entscheidende Konferenz nunmehr gepflogen wird: der Buchbinder. Respekt vor den Buchbindern, ich mache den Stand nicht schlecht, es gibt jetzt in Deutschland welche, die ebenso Gediegenes und Schönes leisten, wie die von Paris und London, und für weniger Geld. Aber etwas Gediegenes sollen sie hier gar nicht leisten, denn auf's Halten kommt's bei einer Sache nicht an, die nach dem ersten „Nein, wie reizend!“ bald nur noch angefaßt wird, wenn die Magd den Salontisch abstäubt; es sei denn, daß sich im Vorzimmer eines Zahnarzts ein Patient die Ängste des Wartens damit dämpfe. Und auf wirkliche Schönheit kommt's auch nicht an, denn wirkliche Schönheit ist oft so einfach, und dann könnte das arme „Prachtwerk“ später neben seines gleichen vielleicht nicht aufkommen. Nein, protzen und knallen muß der Einband, auf daß er auf Schaufensterbrett und Ladentisch im allgemeinen Geschrei zu den Augen der Vorübergehenden doch noch den Konkurrenten „über“ werde. Natürlich, teuer herzustellen darf's auch nicht sein, das Ganze, es muß nur aussehen, als hab's dem Verleger sündhaft viel „Opfer“ gekostet: also Kaliko, lieber Freund, Kaliko, rot womöglich, und dann mächtig mit dem Golddruck darauf — das richtige „Prachtwerk“ hat nur ganz ausnahmsweise einmal Leder am Einbande. Oder auch was „Originelles“: imitiertes Krokodilleder z. B., oder imitirtes Pergament oder sonst was „Imitiertes“ — schwemmt nachher der erste übergelaufene Tropfen Festpunsch die „Imitation“ weg, je nun, so gehört's uns ja nicht mehr.

So entsteht das richtige „Prachtwerk“. Ist es erschienen, erdonnert der Tamtam. In Inseraten und Waschzetteln. Auch mit Rezensionsexemplaren wird das fernste, tiefste Thal versehen, in dem Zeitungsblätter rauschen, und da der benachbarte diskrete Antiquar vor Weihnachten „Prachtwerke“ stets zu anständigem Preise abnimmt, so sagt der wohlwollende Redakteur höchstens zu sich selber „scheußliches Zeug“, seine Leser aber vernehmen die Worte, die da bereits gedruckt standen auf dem Begleitzettel: „eine neue herrliche Gabe der berühmten Verlagshandlung für den Weihnachtstisch, die auch den verwöhntesten Geschmack entzückt“, „goldene Früchte in silbernen Schalen“, „ein Blumengarten, der auf dem Tisch keiner deutschen Jungfrau fehlen sollte“, u. s. w.

Aah: „u. s. w.“! Wir, die wir's ein bischen tiefer fassen, sollten den Schwindel nicht u. s. w. dulden! Fördern wenigstens sollten wir ihn nicht. Daß doch ein Statistiker feststellte, wie viel Geld alljährlich zur Zeit des großen Festes der Liebe für „Prachtwerk“-Plunder ins Wasser geworfen wird, für diesen blöden Putz, den kein Mensch sich selber wünscht und den

Digitized by Google

doch so viele verschenken, des Blendeffekts wegen, den er beim kurzen Akte des Gebens selber auf Unerfahrene, den er eine flüchtige halbe Stunde lang macht! Wie viel Quellen mehr wirklich erquickender, lange erquickender und die Herzen bereichernder Freude könnten für das Geld eröffnet werden, das hier alljährlich verschleudert wird!

Vom Buchhandel als solchem ist ja da nichts zu hoffen. Manche der größten Firmen schämen sich bei uns nicht, literarische Flittergoldpyramiden zusammenzuleimen und zu vertreiben. Wahrhaft vornehme Firmen dagegen — es gibt ihrer, und auch unter den „unberühmten" — sehen dem Treiben verächtlich aber machtlos zu, denn Schofelware erträgt ja die höchsten Spesen, die meiste Reklame. Und dieselbe Presse, die in den Leitartikeln moralisch biedert, druckt hinten vergnügt Waschzettel auf Waschzettel ab, von denen der eine begeisterter als der andere klingt, als seien den Rezensenten bei der Bewunderung der buchhändlerischen Herrlichkeiten plötzlich Pegasusflügel aus den Sitzböcken gewachsen.

Nein, von Buchhandel und Tagespresse können wir nichts erwarten. So lange der künstlerische Geschmack tief steht, wird überhaupt die Prachtwerk-Flora blühen, und mit dem Heben dieses Geschmackes geht's bekanntlich langsam, langsam. Ein großer Protektor der „Prachtwerke" ist auch die Bildungsheuchelei: man schenkt Prachtwerke, wo einem Sekt oder Kaviar, Damen gegenüber, zu „materiell" scheinen. Wir können nur uns und die Unsern vor diesem Unfuge schützen. Und wie wir alltäglich einfach aus Gedankenlosigkeit That- und Unterlassungssünden begehen, so wird's hier not thun, die heute besprochene Erscheinung einfach einmal ins Auge zu fassen, um zu sehen: wie steht's mit ihr? Der und jener unserer Leser (und diese und jene unsrer Leserinnen) hat das vielleicht doch noch nicht gethan, die andern, hoffe ich, werden dem Kunstwart auch verzeihen, daß er jetzt zur Zeit der Weihnachtseinkäufe sich ein bischen zudringlich in das, was jedes Einzelnen Sache ist, einmischt. Er muß die Bitte anbringen: kauft zum Segen unserer Kunst und Kunstpflege nichts, was nur mit dem Aeußern blendet, kauft, was eine edle Seele in sich hat, kauft, was dauernd erfreuen und erheben kann, mag's auch in schlichtem Rocke kommen. Gebt es auch, schenkt es auch, selbst auf die Gefahr hin, daß euch der beste Dank für eure Gaben erst dann und dann vielleicht nicht mal mit Worten gespendet wird, wenn die Beschenkten wirklich wissen, was sie erhalten haben. Bedenkt auch, daß in der That unsre Literatur, unsre Musik und unsre vervielfältigende Kunst zum großen Teile auf die Weihnachtseinkäufe des deutschen Volkes geradezu angewiesen sind.

A.

Rundschau.

Dichtung.

* Schöne Literatur.

Träume. Von Karl Busse. (Leipzig, A. G. Liebeskind. Mk. 2.60.)

Karl Busse hat alle Aussicht, „Lieblingsdichter der deutschen Frauen und Jungfrauen" zu werden, und der Platz Emanuel Geibels wäre mit ihm vielleicht nicht unglücklich wiederbesetzt. Daß er ein schönes lyrisches Talent hat und durch eine gute Schule gegangen ist — man merkt bei ihm namentlich den Einfluß Theodor Storms —, läßt sich auf keinen Fall bestreiten; mangelt ihm das schwere nationale Pathos Geibels, so hat er dafür eine hübsche, leichte, kecke Manier der Ironisierung, und die ist unserer Zeit auch sicher angemessener als jenes, das unser Publikum höchstens langweilt. Eigentlich neue Töne finde ich bei Busse nicht, aber doch neue Variationen, und das ist immerhin etwas; der Reiz der äußeren Form ist in hohem Grade da, wie er bei Matthisson da war und bei Geibel, wie ihn die Poeten, die Mode werden können, stets haben. Busse erscheint reicher als seine Vorgänger, eben weil er später kommt als sie, doch gehört er der Art nach zu den genannten, ist Eklektiker und Epigone. Das beweist auch seine neueste Veröffentlichung, der Band lyrischer Skizzen, den er „Träume" betitelt hat. Es steckt viel Stimmung, es steckt sogar einiges Gestaltete darin, aber nichts, was wir nicht anderswo schon hätten, wenn auch nicht ganz so. Variationen ist auch hier das richtige Wort. Einigermaßen erscheint Busse hier von Heine beeinflußt; Reisebilder und Florentiner Nächte haben ähnliche Partien, dieselbe Manier. Allerdings ist die moderne Bewegung auch für Busse dagewesen, seine Naturschilderung vor allem verrät, daß er die neue Technik beherrscht, obwohl ihn diese doch nicht immer vor Trivialität behüten kann.

Adolf Bartels.

Der Agitator. Roman von August Niemann. Zwei Bände. (Dresden, E. Piersons Verlag. Mk. 6.—.)

Seit dem Romane „Voll Dampf voraus" hab ich von Niemann nichts mehr gelesen, — das war Familienblattfüllsel einer Gattung, die in all ihren Darbietungen zu verfolgen wir nicht nötig hatten. Seitdem sind ein paar Jahre ins Land gegangen, und nun kommt von Niemann ein Buch, das unsre Teilnahme durch seinen Titel fängt: Der Agitator. Aber wirklich, um der deutschen Literatur willen hätte Lassalle auch dort bleiben dürfen, woher ihn ja schon früher gelegentlich Romanschreiberfedern beschworen haben. Niemanns Roman ist ganz durch die alte Schablone gemacht; Lassalle, der in der That für den ernsten Dichter einen höchst lohnenden Gegenstand zu Studium und Gestaltung böte, Lassalle hat hier keinen rechten Körper und keine rechte Seele, er ist weder anschaulich klar noch psychologisch fein geschildert, und alle Versicherungen des Verfassers, daß sein „Sternfeld" (so lautet Lassalles Pseudo-

Digitized by Google

nym) ein ganz kolossaler Nummer-Eins-Mann sei, verhallen wirkungslos angesichts der Karikatur, die er uns zur Beglaubigung dieser seiner Worte zeigt. Was das Schlimmste ist: es sind auch Stellen im Buche, die beweisen: Niemann könnte Besseres geben, könnte noch heute wie ehedem Besseres geben, wenn er's nur mit ehrlicher Arbeit wollte. Gerade diese Empfindung macht das Lesen seines neuesten Buches erst recht unerquicklich.

* Der Waldvogel. Neue Geschichten aus Berg und Thal von Peter Rosegger. (Leipzig, L. Staackmann. Mk. 4.—.)

Neues über Roseggers Alpengeschichten zu sagen, geht schwer an, ist auch nicht nötig; es weiß ja jeder, was er von so einem Strauß Wald- und Bergblumen zu erwarten hat. Was hier der Waldvogel singt, ist das alte liebe Lied in neuem Tone — viel Weihnachtsbäume wird's ja wohl in deutschen Landen nicht geben, unter denen man's nicht gerne hörte. Es bleibt eben dabei: ein besserer Volksdichter als Rosegger lebt zwischen uns nicht. Außer einem hübschen Vorwort des Poeten sorgt übrigens diesmal noch ein reizvolles Waldbild von Mailick dafür, daß man schnell in rechte Stimmung komme.

* Dienst. Ein Kasernenroman von Rudolph Stratz. (Berlin, F. Fontane & Co. Mk. 1.—.)

Lieutenant von Elske, der gänzlich mittellose, nur im Kadettenhaus gebildete und nur durchschnittsmäßig begabte, aber ehrenhafte und ernst empfindende Sproß eines alten Hauses, muß seiner Liebe entsagen, weil weder er noch seine Braut die erforderliche Kaution stellen kann, sucht Trost im „Dienst", geht aber schließlich zu Grunde, als das Verhalten seiner ehemaligen Braut zu Erfahrungen eben dieses Dienstes hinzutritt, um jeden anderen Glauben als den an die Allmacht des Geldes in ihm zu töten. Vielleicht kann man das Buch als eine Tendenzschrift bezeichnen, aber es hat jedenfalls höheren schriftstellerischen Wert, als Tendenzerzählungen gewöhnlich. Das Kasernenleben ist nach dem, was mehr am Tage, und dem, was mehr in der Tiefe liegt, sehr anschaulich geschildert, der Eindruck des Ganzen ist nicht erquicklich, aber der einer wahrhaftigen und ernstgemeinten achtbaren Leistung.

Als der Großvater die Großmutter nahm. Ein Liederbuch für altmodische Leute. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. (Leipzig, Fr. Wilh. Grunow; geb. Mk. 7.—.)

Diese vortreffliche Arbeit Wustmanns ist, wie sie's verdient, so bekannt geworden, daß es zur Begrüßung der dritten Auflage keiner langen Reden mehr bedarf, es genügt, ihr einfach guten Tag zu sagen. Das ist in unserm Falle ein Glück, denn mit einer langen Besprechung müßten wir warten, bis die einzige Zeit, wo der Deutsche Bücher kauft, verpaßt wäre. Dieses Liederbuch aber verdient gekauft zu werden, verdient in den Familien zur Ergänzung der anderen Gedichtbücher eingeführt zu werden, denn es bringt nicht nur Vieles, was im ernsteren Sinn erfreut oder im lustigen Sinne erheitert, sondern es gibt ein Material wie kein zweites zur Klärung darüber, was literarische Mode und was literarisches Leben ist. Wustmann hat bei der neuen Auflage die Sammlung um zweiundzwanzig Stücke vermehrt, hat berichtigt, wo seine ohnehin so sorgsamen Angaben etwa doch irrtümlich waren, und noch ein Inhaltsverzeichnis nach den Dichternamen hinzugefügt. Die Ausstattung ist, wie bei allen Büchern dieses Verlags, musterhaft geschmackvoll dem eigentlichen Wesen der Sache angepaßt.

Neuere deutsche Lyrik. Ausgewählt und herausgegeben von Karl Busse. Mit einer literarhistorischen Einleitung. (Halle, O. Hendel; geb. Mk. 2.— u. Mk. 3.—.)

Im Einzelnen hätte ich gegen die Auswahl dieser Sammlung sehr viel einzuwenden. Der Sammler schöpft in der Hauptsache aus den Büchern, die in der Presse von sich reden gemacht, die irgend einen Kampfwert haben, und das sind wahrlich nicht immer die besten. Eine weitere Quellenkenntnis hätte ihm noch manches gezeigt, das auch nach seinem Geschmacke bedeutenderes geboten hätte, als vieles, vieles, was er aufgenommen hat. Ich sage mit diesen Worten schon, daß mir auch sein kritisches Empfinden noch nicht gefestet scheint. Trotzdem hat mich das Buch erfreut und wird es mit Recht Viele erfreuen. Denn es zeigt einmal bei einem Jüngstdeutschen wenigstens das ehrliche Bemühen, über das Cliquenkaffeekränzchen hinauszusehen, und sucht sich dabei den unzweifelhaft richtigen Grundsätzen anzuschließen, die Theodor Storm in der Vorrede zu seinem „Hausbuche" seiner Zeit aufgestellt hat. Wenn Busse eine neue Auflage macht, wird er hoffentlich die Vertretung noch mancher Gartenlaubenhelden und Backfischsänger be- oder noch besser wegschneiden und auch seine eigene stutzen. Die „literarhistorische Einleitung" enthält manches Anfechtbare, ist aber doch entschieden lesenswert. Alles in Allem genommen wiegen, wie angedeutet, die guten Eigenschaften des Buches entschieden mehr als seine Schwächen.

Dichtergrüße aus dem Osten. Japanische Dichtungen, übertragen von Professor Dr. K. Florenz in Tokio. (Leipzig, C. F. Amelangs Verlag. Mk. 5. —.)

Zu diesem Buche hat „Druck, Illustrationen und Papier" Herr T. Hasegawa in Tokio geliefert, die ganze Ausstattung ist also „echt". Zweimal im Jahre, im Fasching und vor Weihnachten, läßt man sich ja ein bischen Fexerei gefallen. Aber ich gestehe, ich nehme dieses Buch auch sonst gerne zur Hand; es hat zunächst in der Qualität und in der Tönung des höchst „neidlichen" Papiers, dann aber auch in der Art der Illustration allerlei wirklich Ansprechendes und Interessantes, das getrost zugeben kann auch, wer die Mode des Japanisierens nicht mitmacht. Über die japanische Poesie nun, aus der Florenz seine Anthologie gelesen hat, sagt er im Vorwort: man irre sich trotz ihres Reichtums an in Japan anerkannt Gutem mit der Annahme, man könne da so recht aus dem Vollen schöpfen. „Die große Mehrzahl der japanischen Gedichte ist der Art, daß, wenn man sie ihres spezifisch japanischen sprachlichen Ausdrucks entkleidet, nichts mehr übrig bleibt, zumal sie meist von aphoristischer Kürze sind. Die Form überwiegt den Inhalt; poesielose Wortspiele und Calembourgs machen sich ungebührlich breit; man begegnet wohl häufig originellen Gedankenwendungen, aber seltener echt poetischem Gehalte." Am reichsten an echter Poesie sei das Älteste, das von den Neueren meist nur nachgeahmt werde — aus dem Ältesten sei denn auch für diese Übersetzung das meiste gewählt, es habe dann über 1200 Lebensjahre hinter sich. Und natürlich sei darauf Rücksicht genommen, daß die übersetzten Stücke nicht gar zu stark gegen den europäischen Geschmack verstießen. Sie wirken trotzdem zum großen Teil noch fremdartig genug. Wenn aber das Lesen nur selten einen eigentlich dichterischen Genuß gewährt, so macht es doch oft genug ein Ver-

Digitized by Google

gnügen, das dem an dem Stimmungsgehalte der japanischen Bilder genau entspricht — als ein Ergötzen, sich in den Geist von Völkern zu versetzen, die so ganz unähnlich und doch so verblüffend ähnlich uns selber sind.

Werke über Literatur.

Bilderatlas zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur. Eine Ergänzung zu jeder Literaturgeschichte. Nach den Quellen bearbeitetet von Dr. Gustav Könnecke. 2. vermehrte und verbesserte Auflage. (Marburg, N.G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung (Mk. 22.—)

Das „vermehrt und verbessert", mit dem die zweite Auflage dieses rühmenswerten Werkes bezeichnet ist, hat sie wohl verdient. Könnecke selber erwähnt, er habe besonders gebessert und vermehrt beim Nibelungenliede, bei der Zeit Schillers und Goethes, bei der Geschichte des klassischen deutschen Schauspielwesens bis zum Tode Ludwig Devrients und bei der Vertretung der Gegenwart, welch letztere übrigens, unserer Meinung nach, lieber ganz aus dem Spiele bliebe, da hier die Gefahr, zur Literaturgeschichte zu rechnen was nicht hineingehört, am stärksten ist. Aber die Verbesserung beschränkt sich nicht auf einzelne Stellen; wer die zweite mit der ersten Auflage vergleicht, wird vielmehr überall bei Wort und Bild den Spuren der sorgsamen Pflege begegnen die Könnecke und sein um das Werk gleichfalls sehr verdienter Verleger ihrer Arbeit angedeihen ließen. Gegen 1675 quellenmäßige Abbildungen der ersten bringt dadurch die neue Auflage deren 2200 und noch 14 Beilagen. — Neues zur Empfehlung des Buches wissen wir nicht zu sagen. Aber angesichts des außerordentlichen Erfolges der ersten Auflage braucht es dessen auch nicht. Nicht nur der Literaturhistoriker wird sich dankbar dieser Gabe freuen, sondern jeder, der Sinn für die Stimmungen der Zeiten hat, wie sie aus diesen Zeugnissen der Vergangenheit mit wundersamer Ursprünglichkeit aufsteigen. Vielleicht noch zu wenig beachtet ist eine dritte Bedeutung dieses Bilderatlanten, nämlich die als Beispielsammlung zur Kunstgeschichte. Zumal zur Kenntnis aller graphischen Künste, die irgendwie mit dem Bücherwesen zusammenhängen, bietet er natürlich ein überaus reiches Material, ein so reiches sogar, wie bis jetzt wohl überhaupt kein deutsches Werk, das der Geschichte des Buches als körperlichen Gegenstandes gewidmet wäre.

Musik.

Wichtigere Musikaufführungen.

Dresdner Bericht.

Das hiesige Hoftheater hat, als erstes überhaupt, Eugen d'Alberts dreiaktige Oper „Ghismonda" aufgeführt.

Wer diesen weltberühmten Klavierspieler so oft und so warm gepriesen hat und auch dem Komponisten d'Albert noch hoffend gegenüber stand, wie ich, für den ist das Bekenntnis der Enttäuschung, die ihm diese Aufführung brachte, doppelt schmerzlich. Aber jedes Umschleiern und Beschönigen wäre eine Lüge, wir müssen uns die Thatsache eingestehen: d'Alberts Oper ist so schwach, daß die Zuversicht auf bedeutende schöpferische Leistungen des Komponisten d'Albert wie mit einem Schlage tief gesunken ist.

An seinen letzten Kompositionen — ich habe die Fis-moll-Klaviersonate, sein zweites Klavierkonzert, sein zweites Streichquartett und das Chorwerk „Der Mensch und das Leben" im Auge — ist mit Recht meisterliche Faktur und Formbeherrschung anerkannt, ja uneingeschränkt bewundert worden, und über den Mangel an Eigenart, über die dürftige Erfindung tröstete man sich mit der Zuversicht auf die innere Weiterentwicklung dieses so außerordentlich talentvollen Künstlers. Aber mit dem hier eingeschlagenen Weg zum Musikdrama wandelt der Komponist, sich selber verlierend, auf einem Irrpfade, denn der innerste Charakter seiner Musik (insofern man da von Charakter reden kann) ist durch und durch lyrisch-episch geartet. So wartet man stundenlang vergeblich, daß es von innen heraus, aus der mit Musik übergossenen Situation, aus den die Handlung singsprechend abdeklamirenden Figuren mit wirklicher psychologischer Wiederspiegelung in Tönen doch endlich einmal musikdramatisch herausblitzen möge — auch an Momenten des bewegtesten Geschehens hört man nur krachende Orchester-Dynamik und Schreiakzente auf der Bühne in äußerlicher Nachempfindung und Nachbildung Wagnerscher Muster. Mir ist eine Opernmusik von solcher Erfindungsarmut noch kaum zu Ohren gekommen, und Mangel an Charakter und Plastik der melodischen Gestaltung bedeutet doch zumal da ganz unverkennbar Bankerott, wo man, wie hier von d'Albert, die Methode, mit Leitmotiven zu arbeiten, mit unerbittlicher Konsequenz durchgeführt sieht. Die d'Albertschen leitenden Motive nun sind mir fast wie Musik-Infusionstierchen im Wasserglase vorgekommen, deren Dasein man kaum bemerkt, wenn auch ihre Intervalle zuweilen in ganz nett melodischem Fall sich auf- und abwärts bewegen. Man weiß nicht, wo ein solches Dämmlingsmotivchen anfängt und wo aufhört, das doch Liebeswehe, Dolch- und Gift-Mord und zermalmende Schicksalsschläge charakterisiren soll. So gleicht die ganze Musik (das Orchester in seinem ruhelosen, ununterbrochenen Wühlen und Wogen meine ich natürlich — die Sänger-Märtyrer können außer bestimmten harmoniefremden Tönen ins Orchester freideklamirend hineinsingen, welche Töne sie wollen) einem klingenden, bald im Allegro-, bald im Adagio-Tempo walzenmäßig umgedrehten Kaleidoskop, und die schüttelnd bewegten bunten Steinchen sind die Leitmotive darin. Anklänge an Wagner, an Brahms und sehr reichlich an Schumann oder doch an seine kleinmotivische Gestaltungsart („Manfred") begrüßt man gar noch wie tröstliche grüne Halme auf der dürren Steppe dieses ununterbrochenen Psalmodierens. Schon gleich das Vorspiel, dessen trübe Es-moll-Einleitung zwischen den Zeilen an das „Schicksalslied" von Brahms erinnert, berührte in seinem bewegten mittleren Teil ungemein öde und stimmte die Erwartungen von vornherein bedenklich herab. Auch später an Stellen, wie namentlich in den Liebesszenen, beim Gartenfest, wo der Musik doch mehr selbständige Entfaltung gegönnt ist, bleibt man hungrig und durstig, da d'Alberts Tonkunst hier mit eigenen Mitteln, aus sich selber nichts Belangvolleres zu sagen vermag. Was will solchen Fundamentalmängeln gegenüber alle Formbeherrschung und zumal das glanzvolle Orchesterkolorit besagen! Natürlich auch mit Wagners Palette weiß d'Albert ja äußerst geschickt umzugehen und in leuchtenden Farben orchestral zu malen (reichliche Anwendung englischer und gestopfter Hörner), doch das können heutzutage viele. Eine Bemerkung, die hinter mir geflüstert wurde, stimmte mich recht nachdenklich: „das klingt oft wie instrumentierte Klavierübungen." Der hochbegabte Künstler würde sich

Digitized by Google

das größte Verdienst mit richtiger Anwendung seiner reichen Gaben erwerben, wenn er das Opernschreiben abschwören wollte — wenn er außer der Bachischen „Passacaglia“ und D-dur-Orgelfuge noch eine ganze Reihe anderer Bachischer Orgelmeisterwerke gleich genial für Klavier zum Konzertvortrag bearbeiten wollte; eine solche Anwendung seiner Meisterschaft auch als Theoretiker würde seinen Namen am sichersten auf die Nachwelt bringen.

Den Text hat d'Albert nach dem gleichnamigen Buchdrama in Versen von Immermann selber bearbeitet, nicht ohne Geschick im Hinblick auf Aufbau und Szenenführung, wenn schon im Einzelnen gegen die schablonenhafte Charakterzeichnung wie gegen die Diktion manches einzuwenden wäre. Immerhin ist es ein ganz wirksamer Operntext. Es geschieht viel, und die Gespräche und Auseinandersetzungen sind knapp gehalten. Freilich, alle treibenden Motive sind ungemein abgenutzt, nicht zum wenigsten die modern „veristischen“ Lösungen mit Dolchstechen und Giftschlucken — beides, das Stechen und Gifttrinken wird einem zudem in voller brutaler Deutlichkeit vor Augen gestellt. So kann man keine rechte Teilnahme mit den Seelen der leidenden Personen empfinden. Der leidenden, denn alles leidet natürlich, auch nicht ein Wesen, das sich freute. Die Handlung ist eine düstere, bluttriefende Troubadour-Geschichte.

Karl Söhle.

Musikkritik.*

Ohne vorheriges Studium der Partitur einer Komposition (sei es nun einer Symphonie oder einer Oper) erscheint es wohl jedem gewissenhaften, fachmännisch gebildeten Kritiker ein gewagtes Unternehmen, endgültige Urteile zu veröffentlichen, denn ernste Bestrebungen und aus solchen entstandene Werke könnten durch ungerechte, etwa in Eile verfaßte Kritiken geschädigt werden. Deshalb sollten Kritiken nach erstmaliger Aufführung weder geschrieben, noch gar schon für den folgenden Morgen gedruckt werden. Das allgemeine Laienpublikum wird durch das Lesen der Kritiken gänzlich des eigenen Denkens und Kritisierens entwöhnt, und schwört fast auf die Richtigkeit derselben.

Der „gefühlsduselige“ Laie, welcher (wie Ferdinand Pfohl in Leipzig schreibt) Musik nur nachempfindet und sie schon längst nicht mehr nachdenkt, hält alle gutklingende Musik für gediegen.

Der musikalisch- und auch sonst wohlgebildete Fachmann, welcher früher etwa selbst als Dirigent thätig war und als Komponist Beachtenswertes leistet, verläßt sich nur auf sein eignes Urteil, und braucht behufs Kritisierens eine Oper — nachdem er das Werk bereits zu Hause genügend studiert hat — höchstens einmal zu sehen, um noch das szenische Arrangement kennen zu lernen. Der Fachmann liest oder spielt die Partitur (oder den Klavierauszug) und prüft das Werk betreffs der Frage „gediegen oder nicht?“ auf folgende Einzelheiten hin: Melodie — (ist der Umfang der Gesangsstimmenlage überschritten oder nicht?) — Harmonie — Modulation — Stimmführung (in einfachem oder doppelten Kontrapunkte) — Phantasie — Originalität — musikalische „Mache“ — Stil („Sturm- und Drangperiode“, oder formvoll gehalten?) — Orchesterapparat (und die an ihn gestellten technischen Anforderungen) — Instrumentation (mechanisch oder feinsinnig) — Phrasierung (der Interpunktion entsprechend; Steigen der Noten und Stimme bei Fragesätzen) — angemessene Steigerung der Finales — musikalische Deklamation und Illustration — bühnengerechte Gestaltung.

Um aber alles dieses erkennen und beurteilen zu können, muß ein Opernkritiker außer einem vielseitigen Bildungsgrade vor Allem alle gediegenen und gefeierten Repertoiropern genau kennen — er muß infolge langjähriger Erfahrungen wissen, wie sehr (in der That: „ohne Maß und Ziel“) dem „Namenkultus“ gehuldigt wird, und wie schwierig es ist, sich unter allen Umständen Vorurteilsfreiheit zu bewahren; — er muß das Partei-Clique- und Claqueunwesen kennen; — er muß die verschiedenen Applausarten kennen und wissen, wem sie gelten; — er muß wissen, daß das „Aus dem Gedächtnisse dirigieren“ nur in Koketterie des Herrn Dirigenten besteht;* — er muß wissen, ob es produktives oder reproduktives Schaffen ist, dem er zuhört, — ferner „daß Dramatisch-Tragisches den Beifall mühevoller erringt als Heiteres“; — daß „hohe c-Tenöre“, falls indisponiert, nur hoch h oder gar nur hes singen; daß Singende (wie Bülow sagte) zuweilen distonieren, destonieren oder sogar detonieren! — er muß Talent von Genie zu unterscheiden wissen; — muß erkennen, ob gesungene Koloraturen und Triller korrekt herauskommen; ob die Stimmen der Singenden sonore sind, ob sie in der hohen Lage „leicht ansprechen“ (d. h. ungezwungen erklingen); ob deren Gesangsweisen natürliche sind u. s. w.)

Unser jetziges „musikalisches“, fast zu viel klavierspielendes Publikum birgt in sich immerhin eine große Anzahl gediegener Dilettanten. Die Thatsache wird von Vielen unterschätzt, auch von Lokalzeitungsherausgebern und deren Redakteuren. Es gibt heutzutage viele reiche Dilettanten, welche herrliche und zwar vorzüglich reingestimmte Klaviere besitzen, solche Dilettanten hören und sehen viele gediegene Aufführungen, besitzen demzufolge ein wenn auch dilettantenhaftes, so doch nicht zu unterschätzendes Kunsturteil, welches weder durch Pedanterie und Mangel an Vorurteilsfreiheit, noch durch liebenswürdig-neidische Kollegialität getrübt wird. Solche Dilettanten pflegen die Tonkunst nur so nebenbei, sind aber außerdem Leute von Wissen und Geist. Und sie fordern mit Recht, daß auch in Lokalzeitungen sachlicher gehaltene Musikkritiken zu lesen seien; nicht solche, welche von hochgelehrten, wenig- oder gar nicht musikalischen Herren Schriftstellern, Belletristikern, Feuilletonisten mit Doktor- und Professorgrad geschrieben werden, sondern solche, die in Wahrheit allein oder doch vorzugsweise die Musik beurteilen, also von gebildeten musikalischen Fachmännern verfaßt sind. Es wären zuweilen sogar Notenbeispiele am Platze.

So ist's denn an der Zeit, daß die Vorstände von Lokalzeitungen endlich von gänzlich ungerechtfertigten alt-

*) Die Wichtigkeit des Gegenstandes veranlaßt uns, dem Ersuchen des Herrn Verfassers um Aufnahme an dieser Stelle zu genügen, obgleich die Arbeit bereits vor einiger Zeit in einem musikalischen Fachblatte abgedruckt worden ist. Uebrigens erscheint sie hier in etwas veränderter Form.
K.-L.

*) Denn jeder routinierte Kapellmeister kennt wohl fast hundert Opern „in- und auswendig“, auch spielen bekanntermaßen viele Instrumentalsolisten ihre Konzerte „aus dem Gedächtnisse“; der hier lebende Organist Matz spielte sogar eine der längsten Fugen Sebastian Bachs „aus dem Gedächtnisse“ — das ist eine That von Bedeutung, umsomehr, wenn man bedenkt, daß genannter Herr blind ist!

Digitized by Google

hergebrachten Vorurteilen abließen („Fachmännisches eignet sich nicht für Lokalzeitungen, und langweilte nur") und zur Berichterstattung für Opernaufführungen nur gediegene Musikfachmänner anstellten; die hochgeehrten Gelehrten akademischen Bildungsgrades werden sich zu anderen Arbeiten als zu fachmännisch gehaltenen Opernreferaten besser eignen.

Erst, nachdem sich diese Reform Bahn gebrochen hat, wird ein neuorganisiertes Musikleben zu nie geahntem Aufschwunge erblühen; denn es ist dazu Voraussetzung, daß das kunstgenießende Publikum musikverständiger werde, das aber kann nicht geschehen, wenn die Kritik, wie jetzt, zum großen Teil in der Hand eiliger Dilettanten liegt.

O. Möricke.

Bildende Künste.

• Berichte über bildende Kunst.

Berliner Bericht.

Sieben Künstler haben eine Kollektiv-Ausstellung bei Schulte veranstaltet; aber Gemeinsames vermag ich kaum unter ihnen zu finden, den Zug allenfalls ausgenommen, daß sie fast alle noch suchen und tasten. Dem entspricht der Gesamteindruck der Ausstellung: man sieht ja mancherlei Interessantes, aber alles in allem gewinnt man keinen starken, bestimmenden, nachklingenden Eindruck. Beteiligt ist mit einem Bildnisse Dora Hitz, über die hier früher gesprochen worden ist, und ihre Schülerin Maria von Brocken, eine Blumenmalerin von Geschmack, aber wenig entschiedener Eigenart, ferner Trübner, der aber nur zwei nicht eben hervorragende Bildnisse geschickt hat, und Josef Sattler, dessen Beteiligung auch mehr nominell ist: von seinen beiden kleinen Arbeiten ist mir der bizarre Mädchenkopf unverständlich, und ein Totentanz-Motiv zeigt sich zwar geschickt, aber doch auch von Manier nicht frei.

So bleiben als der Kern dieser Vereinigung Kurt Hermann, Philipp Franck und Max Uth. Kurt Herrmann stellt sich als Experimentator dar. Er hat Sinn für die tausendfachen Reize, die das Spiel des Lichtes auch im kleinsten entwickelt, und für die feinen Schattierungen und Wandlungen der Farbe. Er sieht es mit Entzücken, wenn das durch ein Wasserglas fallende Licht farbige Wunder hervorzaubert und hat durch Verbindung mit solchen Motiven seinen Stillleben eine eigene Anziehungskraft gegeben. Er beleuchtet seine Modelle auf alle mögliche Arten; bald sehen wir sie nackt auf dunkelm Sopha von gedämpftem Lichte umflutet, bald in rotem Kleide in rot getönter Beleuchtung, bald in grünem Gewande. In all diesen Studien (denn mehr sind es nicht) zeigt sich malerischer Sinn und Verständnis für die Erscheinungen; aber wohin dies Experimentieren den Künstler führen wird, kann man nicht recht erfahren. Geschlossener sind diesmal Max Uths Arbeiten. Hier ist ein Fortschritt unverkennbar: aus Brüssel und Brügge hat der Maler Bilder mitgebracht, in denen ihm gelungen ist, was ihm früher versagt war. einheitliche Wirkung zu erzielen. Aber der Fortschritt macht zugleich einen Mangel erkennbar. Von Uth, der nun schon einige Jahre zu den „Vielversprechenden" gehört glaubte man energische Stimmungsbilder erwarten zu können. Jetzt, wo er anscheinend die auf ihn gesetzten Hoffnungen zu erfüllen beginnt, zeigt er sich wohl als ein starker Kolorist, aber gerade die Stimmung fehlt seinen Bildern meistens. Aeußerlich haben sie Aehnlichkeit mit Urys Schöpfungen, sie sind kräftig und von energischer farbiger Anschauung, sie verstehen das Wichtige zur Geltung zu bringen und häufig eine große Plastik der Darstellung zu erzielen; aber das Fluidum fehlt ihnen, der Duft, das eigentlich Lebendige. Es sind gute Ansichten, nicht mehr. Auch Philipp Franck ist Landschafter. Er malt in großen Zügen, die Haltung seiner Landschaften ist ernst, sie atmen wenig Lebensfreude; sie sind nicht zu selbstlebenden Schöpfungen geworden, sondern muten mich wenigstens immer wie eine persönliche Elegie des Malers an. Insofern ist eine gewisse Eigenart in diesen Arbeiten, aber besonders stark erscheint sie mir doch nicht; vielleicht schadet auch zuweilen das zu groß genommene Format.

Neben diesen hier- und dorthin strebenden Bemühungen erscheint Herkomers „All beautiful in naked purity" als ein Werk von festem Stile. Das Bild hat im prüden England Anstoß erregt; es stellt ein nacktes Weib dar, das in einem Märchenwalde ihres Leibes Schöne entblößt. Etwas Schönes ist wirklich in dem Bilde, und das ist jene Schönheit der Form und der Bewegung, die wir von den Präraffaeliten her kennen, eigenartig, vielleicht etwas gesucht, aber im Ganzen doch anziehend, streng und rein. Es fehlt aber das Gefühl des Lebens: der vollendeten Zeichnung steht eine kühle Behandlung der Farbe gegenüber; und die Engländer hatten gewiß zum Anstoße keine Ursache, da Niemand blühendes Fleisch und warmes Blut hier sehen wird. Aber es ist ein schönes Dekorationsbild, auf dessen Linien die Augen immer wieder gern verweilen mögen.

Doch nun mit einem Schritte wieder in eine ganz andere Welt hinein: in die Thomas, von dessen Werken Gurlitt über ein halbes Hundert zu einer Ausstellung vereint hat, für die er besonderen Dank verdient. Wie gerne möchte ich den Eindruck wiedergeben, den ich hatte, als ich wieder und wieder vor diesen Werken stand! Aber um das zu können, müßte man selbst ein Dichter sein, und man müßte die Worte so reihen können, daß sie wie sanfte stille Melodien klingen und eine Fülle von Empfindungen, Ahnungen, Erinnerungen in uns auslösen. Und man müßte eigenartige Worte finden, die kaum noch an die Schwere und Masse des Lebens erinnern, und eine neue Welt der Seele aufsteigen lassen. Da wandeln dann seelige Gestalten in ernster Schönheit, da fliegen Engelchen, da geschehen Wunder, und es verschwindet der Maßstab der äußeren Wahrheit vor der inneren Wahrheit. Denn eben die innere Wahrheit ist es, die Thomas Schöpfungen in so ganz ungewöhnlichem Maße kennzeichnet. Betrachten wir auf ihnen das Einzelne, und wir werden finden, daß oft nicht viel eigenes Leben darin ist; andere Maler verstehen es ungleich besser, rauschende Bäume, fließendes Wasser, wogende Halme so zu schildern, daß sie an sich leben, duften, rauschen. Auch sieht jeder Unbefangene, daß es dem Künstler nicht einmal immer gelingt, die äußere Gestalt der Erscheinungen völlig treu festzuhalten. Aber mit einer solchen inneren Gewalt und Wahrheit ergreift Thoma das Ganze einer Sache, ihr Wesen, ihre Stimmung, daß er der Sprödigkeit seines Könnens im Einzelnen unerachtet etwas ganz Lebendiges schafft. Ein guter Teil dieser Kraft der Erfassung liegt in der Einfachheit seiner Anschauung. Seine Phantasie strebt überall danach, nur die notwendig und ganz zusammengehörigen Stimmungsmomente zusammenzufassen, sie stößt alles Beiwerk ab

Digitized by Google

und schafft so gewissermaßen vollendete Stimmungstypen. Mir ist das diesmal bei seinen Landschaften besonders aufgefallen. Wie viel wahrer und schöner haben Andere den ewigen Schnee, den blauen Nebel der Höhen, die grünenden Matten im Einzelnen geschildert! Und doch ist Thomas Bild „St. Anton bei Partenkirchen" eine so schlechthin vollendete Darstellung des Charakters des Hochgebirgs, seiner Formen und Bildungen, seiner schweigenden Majestät, daß man die Tafel gleich in einen Schulsaal hängen könnte, um den Jungen daraus eine Anschauung der Alpennatur beizubringen. Dies völlig glaubhafte Erfassen des landschaftlichen Charakters macht den Reiz, wenn er ohne jeden Schmuck und ohne alle sonstige Schönheit die kahle Höhe des Schwarzwaldes zeigt oder auch einen Schwarzwaldbach, dessen Wasser dabei nach meiner Ansicht an sich einfach unzureichend gemalt ist. Weil ihm nur die Gesamtstimmung das Wertvolle ist, darum ist er einer der Ersten gewesen, die bei uns erkannt haben, daß landschaftliche Schönheit nicht die Großartigkeit der Szenerie und Dekoration, nicht Wasserfälle, leuchtendes Abendrot und romantisch gelegene Mühlen braucht, sondern sich auch in den bescheidensten Formen ergreifend äußert. So malt er ein Stück Oberrhein, blau spiegelt sich der Himmel im Wasser, ein paar Weiden hängen darüber — und mit so wenig faßt er eine große Schönheit zusammen.

Nächst den Landschaften haben mich diesmal Thomas Bildnisse besonders angezogen. Er liebt es zuweilen, wie frühe Meister der Renaissance (ich denke an ein wundervolles Frauenbildnis des Piero della Francesca und an einige weibliche Porträts des Lionardo) Frauenköpfe in der Profilstellung und zwar in einer mehr flächenhaften Behandlung darzustellen, und wie Jene, so erreicht auch er bei dieser in gewisser Weise primitiven und naiven Vortragsweise eine unaussprechlich schlichte Holdseligkeit und Anmut. Da verschwindet, was das Leben an Spuren der Bitterkeit und der Unvollkommenheit den Zügen aufgedrückt hat, und die eingeborene Reinheit der weiblichen Seele leuchtet in stiller Schönheit. Vergleicht man Thomas Bildnisse mit denen der großen Bildnismaler, so findet man in ihnen nicht die strotzende Lebensfülle des Frans Hals, nicht die abgeklärte Reife der Auffassung und Darstellung des Velazquez und nicht das manchmal fast erschreckende psychologische Tiefbohren Lenbachs. Aber sie sind alle mit dem warmen Blicke der Liebe geschaut und darum sind sie von einer Lebenswärme, die sich dem Beschauer mitteilt. Für mich gehören, wenn ich das sagen darf, die Menschen, die ich auf Thomas Bildern gesehen habe, zum Kreise derer, die ich, ohne sie zu kennen, lieb haben muß. Das schönste Porträt, das Thoma diesmal ausstellt, ist das seiner Frau, eine Huldigung tiefer Liebe.

Ich habe dieser Tage die Anschauung gefunden, Thoma lebe unter uns Modernen als ein Kind vergangener Zeit, mit deren Augen er sehe, und wir müßten ihn nun einmal so nehmen. Das war geschickt entwickelt; aber ich möchte das doch nicht sagen. Wir wollen doch daran festhalten, nicht einen dogmatischen Begriff des „Modernen" aufzustellen, noch weniger ihn eng und ausschließend zu begrenzen. Als „modern" empfinde ich alles, was, jede Vermittelung, jede Schulregel und jede Rezeptierkunst abweisend, ein unmittelbares Verhältnis zu Leben und Natur sucht und die unendliche Fülle des Daseins so erfaßt, daß unser Lebensgefühl gesteigert, unsere Innenwelt bereichert, unsere Aussicht erweitert wird. Und das, meine ich, trifft doch auf Thoma und sein Schaffen zu. Wer, der diese kahle Schwarzwaldhöhe, dies Bild vom Oberrhein, dieses Frauenbildnis sieht, möchte wohl in Abrede stellen, daß hier einer ganz unmittelbar an die Natur herantritt, sich ganz auf eigene Weise mit ihr abzufinden sucht? Und zwar in dem Maße auf eigene Weise, daß die Mängel, die Unvollkommenheiten dieser Eigenart ganz unverkennbar hervortreten. Was aber die eigentümliche Auffassung Thomas betrifft, das Träumerische, das Flüchten in eine stille Welt der Schönheit, — ich meine, grade hierin liegt etwas, was ihn als einen lebendigen Zeitgenossen erscheinen läßt. Bricht sich denn nicht eben in unseren Tagen ein gewaltiges Bedürfnis nach schlichter Schönheit Bahn, eine steigende Abneigung gegen das Laute, Verwickelte, Aeußerliche, mit einem Worte: der heiße Wunsch sich loszusagen von dem verzehrenden, uns uns selbst entfremdenden „modernen" Leben des Tages und Einkehr bei sich selbst zu halten, ein Leben der Seele zu leben? Wir haben ja jetzt das Beispiel eines Künstlers, der wirklich durch die Augen der Alten sieht: Josef Sattler, und wir sehen, zu wie ganz anderen Ergebnissen eine derartige Entwicklung führt. Es wäre gewiß kein Todesurteil der Thomaschen Kunst, wenn man ihr das Prädikat „modern" versagen müßte, aber ich glaube, man darf es nicht. Albert Dresdner.

* Kunstliteratur.

Künstler-Monographien. Liebhaber-Ausgabe. In Verbindung mit anderen herausgegeben von H. Knackfuß. (Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing, 1—8. Bd. Preis pro Band Mk. 2—3.)

Nun liegen von diesem sehr verdienstlichen Unternehmen acht Bände vor: Raffael, Rubens, Rembrandt, Michelangelo, Dürer, Velazquez und Menzel mit einem Texte von Knackfuß, Teniers der Jüngere mit einem Texte von Adolf Rosenberg. Man darf den Kunstschriftsteller Knackfuß nicht entgelten lassen, was mit der Ausführung des bekannten kaiserlichen „Mahnrufs" der Künstler Knackfuß gefehlt hat: wer ohne Voreingenommenheit aus Lesen dieser Monographien geht, wird zugeben, daß der Verfasser sie im allgemeinen recht zweckentsprechend und überall mit vielem Fleiß und Wissen durchgeführt hat. Wir persönlich hätten es vorgezogen, wenn weniger Werke ausführlich, dafür jedoch alle Haupt- und besonders kennzeichnenden Schöpfungen (z. B. die Sixtinische Madonna) noch eingehender und besonders mit noch tieferer Versenkung in das Psychologische wären besprochen worden, wir meinen in die Mittel, durch welche die Meister ihre mächtigsten und innigsten Wirkungen erreicht haben. Das freilich berührt eine Frage, über die man so, wie wir, und auch anders denken kann. Sicher ist, daß die Texte nicht schlecht sind, — und gewiß ist ferner: daß die Bücher selbst dann empfehlenswert blieben, wenn die Texte schlecht wären. Denn was hier für ein billiges Geld an Bildermaterial geboten wird, das wäre ja noch vor wenigen Jahren eine Unmöglichkeit gewesen, ist aber auch nach der Vervollkommnung der photographischen und Zinkätzungstechniken während der letzten Jahre staunens- und in hohem Maße dankenswert. Insbesondere ist die starke Vertretung von Studien und Entwürfen ein großes Verdienst der Unternehmer, und wir wollen hoffen, daß es nur Zufall ist, wenn die Abbildungen von Skizzen in den letzterschienenen Bänden der Zahl nach gegen die von fertigen Werken mehr zurücktreten, als in den ersterschienenen. Es ist ja ganz selbstverständlich, daß nichts anderes den Herzschlag des künstlerischen Schaffens

Digitized by Google

so deutlich belauschen läßt, wie solche Zeugnisse des Werdens. Und wie oft zeigen (z. B. eben bei Raffael) die fertigen Werke nur noch Schatten gerade von dem, was uns an den Skizzen entzückt. Das muß ja leider nicht nur im Hinblick auf Nebensachen, sondern auch auf die allerhauptsächlichsten Werte gesagt werden. — Die Ausstattung dieser Künstlermonographien ist ein Muster dafür, wie mit ganz einfachen Mitteln etwas wirklich Geschmackvolles gemacht werden kann. Darin hat die Firma Velhagen & Klasing bekanntlich immer Außergewöhnliches geleistet.

Handbuch der Kunstgeschichte. Von Anton Springer. 2. Band. Mittelalter. Mit 563 Textbildern und 3 Farbendrucken. (Leipz., E. A. Seemann. Mk. 4.50.)

Wir haben den ersten Band dieser neuen und illustrierten Ausgabe des berühmten Springerschen „Grundrisses" gebührend gewürdigt, wir begnügen uns heute, noch vor dem Feste darauf hinzuweisen, daß nun auch der das Mittelalter behandelnde Teil erschienen ist. Die beiden letzten Bände werden schwerlich lange auf sich warten lassen, und so werden wir endlich zu einem Werke kommen, das der verflachenden Wirkung des bei den Kundigen berüchtigten und bei den Unkundigen berühmten „kleinen Lübke" entgegenarbeiten kann.

* Kunstblätter und Bilderwerke.

Das vornehme deutsche Haus. Innenräume, Möbel und Dekorationen, entworfen von Hermann Werle. Versuch einer Neugestaltung unserer deutschen Wohnräume. Motivenwerk für Architekten, Möbelfabrikanten, Dekorateure, Dekorationsmaler, Kunstgewerbetreibende aller Art und kunstsinnige Private. 30 Kartons in 6 Lieferungen zu je Mk. 7.50. (Darmstadt, Alexander Koch.)

An Werken, die dem Titel nach ähnliches bieten, ist nicht Mangel sondern solcher Ueberfluß, daß allein die Feststellung einer gewissen Daseinsberechtigung für etwas Neues auf diesem Gebiete ein sehr auszeichnendes Lob enthält. Werles Arbeit verdient solches Lob unzweifelhaft und vollkommen zunächst schon, weil es sich sofort als Dokumentierung einer künstlerischen Persönlichkeit darstellt. Denn ob die Motive selbst erfunden oder aus dem oder jenem geschichtlichen Stile hergebildet sind — erinnert wird man ja, und durchaus erlaubter Weise, an alle — so ist doch nichts Wesentliches da, was nicht in einer eigenartigen modernen künstlerischen Phantasie so umgeschmolzen wäre, daß es nun durchaus den Stempel dieser Eigenart trägt. Einzelne der hier gezeichneten Vorschläge sind sogar in ihren Neuerungen sehr kühn, und wenn alles das hat, was man so „Schmiß" nennt, so hat manches sogar entschieden einen großen Wurf, der zum Hinblicken auf den Verfasser gewissermassen zwingt. Es ist sicher, die Kunst der Binnenraumgestaltung und Schmückung wird an Werles Arbeit nicht wohl vorübergehen können, ohne sich mit ihm auseinanderzusetzen. Und vielleicht liegt es nur daran, daß mit diesen neuen Formen noch nicht altvertraute Gefühle assoziiert sind, daß mich viele davon noch kühl lassen. Vielleicht allerdings auch daran, daß für mein Empfinden zu oft das Linienspiel etwas sozusagen „Geometrisches" hat. Da kommt ja in der That die Verschiedenheit individuellen Geschmacks in Frage, über die zu streiten der Kritiker sich hüten soll. Das jedenfalls ist gewiß: die vorliegende Publikation ist eine der interessantesten und wertvollsten, die seit langer Zeit über die Gestaltung vornehmer Wohnräume erschienen ist. — Ich wäre begierig, Entwürfe mit Außenansichten und Grund- und Aufrissen zu entsprechenden Bauten von Werles Feder kennen zu lernen.

Rembrandtische Radierungen als Zimmerschmuck.

Viele Leser machen sogleich ein Fragezeichen — d. h. sie machens mit Einschränkung, denn sie bezweifeln zwar nicht, daß Rembrandtische Radierungen etwas gar schönes für ihre Wände böten, aber sie bezweifeln, daß die Kasse zulangen könnte, solcherlei Kunstdrucke zu erwerben. Wenn aber das „Hundertguldenblatt" für neun, wenn die „drei Kreuze" für sechs, wenn die „drei Bäume" für drei Mark zu bekommen wären? Das ist nun freilich mit Originaldrucken nicht der Fall, aber es ist's mit Reproduktionen, die so vorzüglich sind, daß nur des geübten Fachmanns Auge sie von Originaldrucken unterscheiden kann, und auch dieses nur an Kleinigkeiten, die mit dem künstlerischen Werte kaum zu thun haben. Ich ziele auf die Reproduktionen der Reichsdruckerei, die von Amsler & Ruthardt, Berlin W., Behrenstraße, zu beziehen sind. Diese nach den besten Abzügen des Berliner Museums hergestellten Heliogravüren sind Wunder der Reproduktionskunst, die wir auf das Nachdrücklichste empfehlen. Man lasse sich von der genannten Firma ein Verzeichnis kommen, um seine Auswahl selber zu treffen, denn die genannten Blätter sind nicht etwa alles, was von solcher Art dort zu haben ist. Auch Dürers Hauptwerke an Stichen finden sich darunter, von denen wir ja schon einmal gesprochen haben.

Das haben wir auch von W. von Seidlitzens Werk „Rembrandts Radierungen" schon gethan, das vor anderthalb Jahren bei E. A. Seemann in Leipzig erschienen ist. Aber wir möchten in diesem Zusammenhange doch nochmals auf dieses ganz vortreffliche Werk hinweisen, denn es ist zu jenen Bildern ja ein Text. Freilich enthält es selber 47 Bilder. Aber nur drei davon konnten Heliogravüren sein und doch reicht, um Rembrandts Radierungen in einer Weise wiederzugeben, die rechten künstlerischen Genuß bereitet, eben nur die Technik der Heliogravüre aus. Ferner mußten für die Wiedergabe im Buchformat ja gerade die Hauptblätter Rembrandts verkleinert werden. Wer nicht mehr Geld daran wenden kann oder mag, wird sich mit den Bildern zu Seidlitzens Werk dankbar begnügen, aber doppelten Genuß wird haben, wer sie und die vortrefflichen Ausführungen eines unserer besten und wärmstempfindenden Kunstkenner durch die Blätter der Reichsdruckerei ergänzen und beleben kann.

Reiche Leute unter unsern Lesern seien bei dieser Gelegenheit heute, noch vor dem Fest, auf eine herrliche, aber auch „köstliche" Publikation über Rembrandt aufmerksam gemacht, auf die große Mappe der Berliner „Photographischen Gesellschaft", die Photogravüren nach Rembrandts Gemälden im Berliner Museum bringt und 225 Mark kostet. Wir kommen auf diese Veröffentlichung zurück.

Rheinische Städtebilder. (Köln, Frankfurt, Mainz und Trier.) Neue Originalradierungen in großem Formate (radierte Bildfläche 75 : 55 cm) von Bernhard Mannfeld. (Bonn, Emil Strauß. Preis jeden Blattes je nach den Druckgattungen Mk. 36—250.)

Wenn nicht wegen des künstlerischen Wertes der Mannfeldschen Bilder trotz allem, was man da und dort im Einzelnen einzuwenden haben mag, — wir sagen: wenn nicht wegen dieses künstlerischen Wertes an und für sich,

Digitized by Google

so verdiente Mannfelds Wirken doch schon deshalb aufrichtigen Dank, weil seine außerordentliche Fruchtbarkeit unser Publikum zu höheren Ansprüchen gegen „Erinnerungsblätter“ gebracht hat. Man vergegenwärtige sich nur, was für Zeug noch vor gar nicht langer Zeit als genügend betrachtet wurde, als „Erinnerungsblatt“ einen schönen Reiseeindruck oder dergleichen wachzuhalten: Photographien oder Plunderbilder, deren Originale irgend ein Anfänger dem Fabrikanten billig geliefert hatte, Blätter, die dem feineren Sehen nicht das Geringste boten und das Erinnerungsbild, statt es zu vertiefen, fälschten. Schon durch die Stoffwahl bedeutete Mannfelds Schaffen da eine Besserung: es lehrte nicht die Bädeker-Veduten mit zwei Sternen als die Hauptsachen zu betrachten, sondern Ansichten von oft wenig beachteten Punkten aus, die dem malerischen Auge doch mehr bieten und oft auch die eigentümliche „Kulturstimmung“ der einzelnen Orte in satterer Farbe wirken lassen. Nur wenn man diese Gesichtspunkte im Auge behält, nur, wenn man bedenkt, daß hier von einer konzessionslosen „Kunst für die Kunst“ im strengeren Sinne den besonderen Aufgaben nach gar nicht die Rede sein darf, wird man Mannfelds Arbeit ganz gerecht beurteilen können.

Die neuen vier Blätter reihen sich gleichwertig den älteren an; sie zeigen kein Nachlassen der Kraft. Zwar können wir mit dem Künstler nicht übereinstimmen bei seiner starken Betonung insbesondere der figürlichen Vordergrundstaffage auf den Köln und Mainz gewidmeten Radierungen; hier handelt sichs wohl um Übelstände, die mit der Gleichmäßigkeit des Formats, mit dem Bedürfnis, Gegenstücke zu bilden, zusammenhängen. Im Vergleich zu den Vorzügen ist das jedoch nebensächlich. Insbesondere alles Architektonische, hier also die Hauptsache, bringt Mannfeld stets vortrefflich heraus, plastisch und malerisch zugleich, die Linien von der höchsten Kraft bis zur verschwebenden Zartheit gleich meisterlich beherrschend. Uns das liebste dieser Blätter ist das Trier gewidmete, dessen Porta nigra der Künstler augenscheinlich mit höchster Liebe nachgebildet hat. Dessen brauchte es auch, denn dieses Motiv so dominirend ins Bild zu setzen, war ein Wagnis, das mißglückt wäre, wenn nur ein Stellchen des alten Mauerwerks tot geblieben wäre. Aber Mannfeld hat seine Kühnheit hier völlig wettgemacht durch Liebe und Fleiß. Es lebt alles in diesem Stein; Lichter und Schatten weben darauf eine füllereiche Symphonie, die das Auge mit intensivem Genießen bis in die feinsten Einzelheiten verfolgen kann. Und so wirkt das gewagte Motiv nur mehr als eines von überraschend einfacher Größe. Ganz anders, aber sehr reizvoll, ist die Lebendigkeit des Lichtspiels auf den Häusern und Türmen von Köln; es ist merkwürdig, wie hoch hier die Erregtheit gesteigert und durch klügst berechnete Komposition doch wieder zusammengehalten und so beruhigt ist.

Originalradierungen von Robert Raudner. (Selbstverlag des Künstlers in München-Schleißheim.)

Robert Raudner ist weiteren Kreisen noch wenig bekannt, ogleich seine prächtige Radierung „Zwei Freunde“, ein Stierkopf und der Kopf des Hüters, so wenig von „Kunst für die Kunst“ und so viel von Kunst fürs Volk hat, daß man eigentlich schwer begreift, weshalb nicht z. B. landwirtschaftliche Vereine das Blatt viel öfter zu Prämien aussetzen, als geschieht. Was uns der Radierer diesmal vorgelegt hat, sind drei große Köpfe von einfacher, ehrlicher, durch und durch gesunder künstlerischer Behandlung. Da ist alles so kraftvoll und markig, ist alles mit so treuem Bemühen der Mutter Natur nacherzählt, und dabei doch so schön im Licht, daß ich meine Freude dran hatte, besonders an den beiden Männerköpfen. Sollte es denn andern gar nicht ähnlich gehen? Zumal der Alte mit dem Zimmermannsbart hat dabei auch an und für sich einen ungewöhnlich fesselnden Kopf mit starkem seelischem Ausdruck. Da die Blätter auch dekorativ außerordentlich wirksam sind, seien sie denen anempfohlen, die so etwas brauchen können, Raudners ganzes Arbeiten aber sei allen ans Herz gelegt, die von phrasenloser Tüchtigkeit was halten.

Vierteljahrhefte des Vereins bildender Künstler Dresdens. Zweites Heft. (Dresden, E. Arnoldsche Hofkunsthandlung [A. Gutbier]. Jährlich 4 Hefte. Ladenpreis für Nichtmitglieder Mk. 36.—.)

Wir behalten uns vor, auf die Leistungen des genannten Vereins ausführlicher zurückzukommen, wenn mehr seiner Hefte vorliegen. Was diese Zeilen veranlaßt, ist der Wunsch, nach unserer abfälligen Kritik des ersten Heftes noch vor Weihnachten auszusprechen, daß dieses zweite auch unserer Meinung nach glücklicher zusammengestellt ist. Es bringt von Otto Fischer, Georg Müller-Breslau, Robert Sterl, Karl Mediz und Georg Lührig Blätter, die ausnahmslos nach irgend einer Seite hin ein künstlerisches Interesse erregen.

Typen aus Appenzell Inner-Rhoden. 29 Studienblätter von E. Hansen. Begleitender Text von J. B. Grütter. (Zürich, Art. Institut Orell Füßli. Mk. 6.50.)

Appenzell Inner-Rhoden ist bekanntlich ein ganz merkwürdiges Ländchen: von seinem Nachbarländlein Appenzell Außer-Rhoden ist's, Mittelpunkt an Mittelpunkt, nur ein paar Stündchen Marschzeit, aber um tausend Meilen Kultur entfernt. Dabei ist's kerngesund, stark und frei in seinem einfachen Republikanertum, eine wahre Labestätte für den Kulturmüden, den der Wandertrieb zum Säntis führt. Sammelt einer aus solchem „Ländli“ Typen, muß er was Sehenswertes zusammenbringen. Hansen hat das in einer Weise gethan, die den Wunsch rege macht: möchten wir doch auch für andere Gaue ähnliche „Monographien“ häufiger bekommen!

Bilder aus Littauen in photographischen Momentaufnahmen von R. Minzloff. (Tilsit, K. Jacobsen. Mk. 20.)

Wir heißen auch diese Veröffentlichung willkommen, obgleich hier nicht Künstlerhand mit dem Stift, sondern die liebe Sonne mit der Photographenlinse die Arbeit gethan hat. Hier handelt sich's nicht nur um einzelne Bildnisse, sondern zumeist um Gruppen mit landschaftlichem Hintergrund. Ein hübsches „kulturgeschichtliches Gespräch zwischen den Herren Germanus und Lithuanus“ „über littauisches Volkstum und littauische Volkstracht“ ist als Text den guten Bildern beigelegt, von denen übrigens manche auch als Landschaftsbilder reizvoll sind.

Das Werk Adolph Menzels. Eine Festgabe zum achtzigsten Geburtstage des Künstlers. Mit beschreibendem Texte von Max Jordan. (München, Verlagsanstalt für Kunst- und Wissenschaft, vorm. Fr. Bruckmann. Mk. 40.—.)

Nachdem wir im vorigen Hefte über Menzel geschrieben haben, werden unsere Leser nicht erst fragen, ob wir dieses Werk hier empfehlen. Es ist, sozusagen, ein

Digitized by Google

Auszug oder, wenn man will, eine billigere „Volksausgabe“ des großen Menzel-Werkes, das im nämlichen Verlage erschienen, aber wegen seines sehr hohen Preises nur wenigen Begüterten zu eignem Besitze erschwingbar ist. Freilich kostet es ja immer auch noch einiges Geld. Und wir fragen uns, ob es für solchen Preis nicht möglich gewesen wäre, wenigstens einige der allerwichtigsten Oelbilder des Meisters in Photogravüre statt in Lichtdrucken wiederzugeben. Denn davon z. B., wie wunderherrlich Menzel die Beleuchtung behandelt, geben ja diese Lichtdrucke kaum einen Begriff, und bei kleineren Gestalten beeinträchtigt der Mangel an Schärfe, der mit gewöhnlichen Lichtdrucken verbunden ist, auch die rechte Erfassung des bei Menzelschen Bildern so hochbedeutsamen physiognomischen Ausdrucks. Von diesem Punkte abgesehen, darf man die Reproduktion loben. Und die Fülle von echtestem künstlerischen Geist, die aus allen diesen Bildern quillt, ist so groß, daß der berührte Mangel schwerlich einen vom Ankaufe des Ganzen abhalten darf, der je dieses Menzelschen Geistes einen Hauch verspürt hat. Er sprüht zudem auf allen Seiten des Werks, so reich ist es an Bildern. Der Jordansche Text kann natürlich nicht überall einwandsfrei sein, aber er genügt doch gerechten Ansprüchen

Unser Bismarck. Bilder von C. W. Allers, Text von Hans Kraemer. (Stuttgart, Union. Mk. 40. —)

Ich kann mir nicht helfen: dieses „Prachtwerk“ ist für mich eines der unerfreulichsten, welche der Geschäftsgeist auf den Markt geworfen hat, und das will doch etwas heißen. Während es die Begeisterung für eine der gewaltigsten Persönlichkeiten des deutschen Volkes geschäftlich ausbeutet, thut es nicht das geringste, das Verständnis dieser Persönlichkeit vertiefen zu helfen, thut es vielmehr das Mögliche, Bismarcks geistige Gestalt noch seichter und platter darzustellen, als sie ohnehin vor dem Auge der Philister lebt. So fühlen sie sich ja desto mehr dem Manne „verwandt“, d. h. so vergrößert sich ja der Käuferkreis, womit der schöne Zweck erreicht ist. Wäre aber das Buch nichts weiter, als eine sachliche Schilderung äußerlichsten biographischen Materials und dann des Milieus, in dem Bismarck jetzt lebt, man könnte ihm ja immerhin eine bescheidene Berechtigung zuerkennen. Das jedoch hätte sich gut und gerne auf einem Fünftel des Raums abmachen lassen. Und es sieht wahrhaftig aus, als wenn Allers zum Verleger gesagt hätte: „wollen Sie meine paar Skizzen aus der Familie ausschlachten, so nehmen Sie, bitte, auch hübsch, was mir sonst auf dem Halse bleibt; geht's unter der Bismarck-Marke, kauft's der gute Deutsche schon mit.“ Und so bekommen wir denn nicht nur z. B. die drei Rantzauschen Jungen außer auf so und so viel sonstigen Bildern mit je einem besondern Brustbildnisse in Folioformat zu sehen, sondern in reichster Fülle und in aufdringlichster Größe Sachen, die zur Kenntnis Bismarcks das gleichgiltigste von der Welt sind, — wenn sie nur Allers zur Zeit seines Aufenthaltes bei dem Fürsten vor den Bleistift gelaufen sind. So: Vierländer Bauern, Leute vom Kilimandscharo, Studenten mit und ohne Wichs, „eine Dilettantenkolonie“, Menschen, deren ganze Bedeutung die ist, daß sie zur gleichen Zeit mit Bismarck am Kissinger Brunnen zu thun hatten (der Brunnenarzt prangt z. B. mit einem Vollbilde in Folio), und auf nicht weniger als dreiunddreißig der mächtigen Seiten werden uns „Studien vom Fackelzug“, d. h. die gleichgiltigsten Menschen und noch dazu in einer Größe vorgeführt, daß das Folioformat nur je zwei bis fünf Kniestücke fassen kann. Wie wir über Allers als Künstler denken, wissen unsere Leser; wir denken über ihn so, wie zwar bei weitem nicht alle Rezensenten, aber so gut wie alle Künstler, trotzdem gestehen wir, daß es uns überrascht hat, wie langweilig alles in diesen Zeichnungen hier geworden ist. Davon, daß Allers befähigt wäre, einen Bismarck selber zu charakterisieren, kann ja gar keine Rede sein; jede kleine Momentphotographie, die ihn in irgend einer Thätigkeit zeigt, gibt mehr, als er. Nein, das künstlerische Bismarckwerk ist das Allersche nicht. Werden wir das überhaupt noch erhalten? Warum ist der einzige Künstler, der diesem Manne ganz gewachsen wäre, ihm nie mit dem Stifte näher getreten, Adolf Menzel? Nun werden diese beiden Großen sterben, ohne sich nahe getreten zu sein. Und nur ein paar Lenbachsche Bildnisse werden der Nachwelt wenigstens einen Abglanz davon erhalten, wie beim ersten Reichskanzler die Seele aus dem Gesicht geblickt hat, bis vielleicht ein Menzel der Zukunft den ganzen Mann der Kunst gewinnt, wie der Menzel der Gegenwart den großen Friedrich. Kommt diesem Zukunftskünstler „Unser Bismarck“ von Allers unter die Hände, wird er ihm viel Spaß machen, aber schmeichelhaft für Bismarcks Zeitgenossen wird seine Heiterkeit nicht sein.

Der Formenschatz. Herausgegeben von Georg Hirth. Jährlich 12 Hefte. Preis des Jahrgangs Mk. 15—. (München. G. Hirths Verlag.)

Unsere Leser wissen, daß der „Formenschatz“ seit Jahren nicht mehr eine Sammlung von Studien- und Hilfsmaterial für Kunstgewerbtreibende, sondern eine Art künstlerischen Erfrischungsalbums für Kunstfreunde überhaupt ist. Er bringt jetzt Schönes und Bezeichnendes aus allen Kunstzeiten und aus allen Kunstübungen, Plastik, Malerei, Architektur, Kleinkunst und graphische Kunst, Kunsthandwerk jeder Art, und alles in sehr guten Reproduktionen. Die Hauptsache für solch ein Sammelwerk ist ein guter Geschmack, der auswählt und nebeneinanderstellt, einen solchen aber fühlt auch der Anspruchsvolle hier über dem Ganzen walten. Und selbst wer sein Auge unter den Gebilden des Stifts und des Pinsels, des Meißels und all der anderen Geräte, die dem Trieb des Gestaltens dienen, recht lange, recht weit umher und recht aufmerksam hat suchen und prüfen lassen, wird in jedem Jahrgang neben Altbekanntem und immer Willkommenem gar manches finden, das ihm hier zum ersten Male seine Reize offenbart.

Bilder vom internationalen Kunstkrieg. Von Joseph Sattler. (Berlin, J. A. Stargardt. Mk. 3.—)

Wer die modernen Kunstbewegungen nur einigermaßen verfolgt, wird über manche Seite dieses Heftes lachen können. Das Ganze ist ja nur eine Art von höherer Kneipzeitung, aber wirklich von „höherer“, nämlich von künstlerischer. Was uns an Sattlers ernsten Bildern dann und wann verstimmt, ist ganz an seinem Platze, wo der Witz die Welt herumwirbelt, und Sattler ist nicht so geistlos gewesen, diese und jene Manier nicht zu seinem Schelmentanze mit einzuladen, vor der er zu andrer Zeit eine nach unsrer Meinung allzu ernsthafte Verbeugung macht.

Die sieben Geißlein. Märchenspiel für die Kleinen von Adelheid Wette, Musik von Engelbert Hum-

Digitized by Google

perdinck, Bilder von Hermann Vogel-Plauen. (Magdeburg, Heinrichshofens Verlag. Mk. 4.50.)

Was das Heft bringt, sagen die Angaben im Titel, aber sie sagen eigentlich auch schon wie es das bringt, denn da reden die Namen Humperdinck und Vogel ja deutlich. Man darf natürlich nicht an ein Werk denken, wie Humperdincks „Hänsel und Gretel", es handelt sich hier um Musik, Bilder und Worte für Kinder. Und zwar um ein wirklich ganz allerliebstes Buch, das man genießen kann, ohne daß ein unangenehmer Nachgeschmack folgte.

Farbige Vervielfältigungen der Kunstanstalt vormals Gustav W. Seitz & Co. in Wandsbeck.

Gegen das, was man so gemeinhin „Farbendrucke" nennt, haben die meisten Kunstfreunde noch ohne Weiteres ein Mißtrauen; es ward ja hier, besonders in früheren Jahren, so entsetzlich viel Schund auf den Markt geworfen, daß nun die ganze Sache für feinsehende Leute aufs gründlichste diskreditiert ist. Gut, also sollen wir ein für allemal darauf verzichten, die Techniken mit unsrer Teilnahme und unsrer Unterstützung zu begleiten, deren Entwickelung allein im Stande wäre, uns von den Meisterwerken der malenden Kunst ganz vollgültige Abbilder fürs Heim zu verschaffen? Wirklich, es ist nicht nur unrecht, es ist auch ein bischen thöricht, mit einer gewissen Geringschätzung ihrer „Farbendrucke" auch auf die ganz wenigen Anstalten von oben herabzusehen, die der Ausbildung dieser Gattung nicht nur ein unabläßiges Bemühen der höchsten technischen Sachkenntnis, sondern auch volles künstlerisches Verständnis widmen.

An ihrer Spitze steht die von Gustav W. Seitz gegründete und geleitete Kunstanstalt in Wandsbeck. Sie hat vor Jahren bereits ein Blatt geschaffen, das auf diesem Gebiet geradezu eine That bedeutete: ihre unübertreffliche Facsimile-Reproduktion des Dürerschen „Holzschuher" in Originalgröße. Nun war das Werk, das das Berliner Museum für 365000 Mk. erworben hatte, auf einmal hundertfältig da und für 75 Mk. zu erwerben, für 100 Mk. sogar mit einem Rahmen, der genau dem des Originales entsprach. Und selbst die strengsten Kenner bekannten: auf ein paar Schritte schon gibt's da kaum mehr einen Unterschied. Es ist keine Ehre für unser Volk, daß trotz der einstimmigen Bewunderung der Fachmänner die Wandsbecker „Holzschuher"-Kopie nicht die Verbreitung gefunden hat, welche schon die außerordentlichen Mühen und Opfer, die so glänzender Leistung vorausgingen, verdient hätten.

Freilich, so groß die Schwierigkeiten hier waren, sie ließen sich doch überwinden, während die moderne Oelmalerei der Chromographie vielleicht doch noch Aufgaben stellt, die sie trotz aller Vervollkommnung ihrer Mittel noch nicht völlig bewältigen kann. Was die Seitzsche Anstalt in der Reproduktion z. B. von Grützners chen Bildern geleistet hat, ist zwar erstaunlich, aber ein kleiner Rest von Unaufgelöstem wäre doch wohl selbst dann geblieben, wenn auf die Herstellung der billigen Blätter (sie kosten je 10 Mk.) noch mehr Arbeit hätte verwendet werden können. Fast ganz auf der Höhe dagegen ist bereits jetzt die Technik zur Vervielfältigung von Aquarellen; die Wernerschen Aquarelle aus Italien z. B. bleiben in der Reproduktion kaum bemerklich hinter Originalen zurück und kosten doch auch nur je 10 Mk. Ganz neuerdings hat die Firma begonnen, im Verein mit dem Münchener Obernetter, auch die interessante Gattung sogenannter „Aquarell-Photographien" zu pflegen, d. h. farbige Drucke auf der Grundlage von Photographien unmittelbar nach der Natur. Besonders das Blatt „Herbst im Walde" ist da so fein, daß es für Weiteres alle Hoffnung erweckt. Wichtig wird es sein, hier die Photographien eher verschwommen als scharf zu nehmen, damit die notwendigerweise leichte Tönung mit der Wiedergabe der Formen in Harmonie bleibe.

Wir wünschen der Seitzschen Anstalt und unsrer Chromographie überhaupt ein unsertwegen sehr anspruchsvolles, aber auch ein wirklich interessiertes und — ein etwas opferwilliges Publikum. So lange wir wohl zur Not für Radierungen und Kupferstiche einen Fünfzig- oder auch Hundertmarkschein finden mögen, aber schier niemals für einen „Farbendruck", so lange zwingen wir diese Technik, so gut wie ausschließlich für den Massenabsatz zu arbeiten. Man kann es z. B. der Seitzschen Anstalt wahrlich nicht verdenken, wenn sie dem „Holzschuher" noch nicht andere Dürersche oder Holbeinsche Bildnisse hat folgen lassen. Diese Publikation war ein Appell an die künstlerisch Gebildeten. Und die berufensten antworteten mit lautem Beifall, die meisten aber ließen im Stich. Und doch ist die Chromographie jetzt so weit, daß wir sagen können: wir werden sie bald so haben, wie wir sie durch Teilnahme oder Teilnahmlosigkeit verdienen.

• Mit der **abendlichen Beleuchtung der Museen** für die der Kunstwart seit acht Jahren eingetreten ist, wird's nun Ernst. Die erste Regierung in Deutschland, welche die Neuerung einführt, ist die sächsische, deren Kunstsammlungen ja ohnehin zu den bestverwalteten der Welt gehören. Im neuen Voranschlage des Staatshaushaltes werden von den Kammern 3000 Mk. für elektrische Beleuchtung des Kupferstichkabinets und 500 Mk. für den dort einzurichtenden Abenddienst verlangt. Auch für die Gemäldegalerie und die Skulpturensammlung dürfte eine Abendbeleuchtung, wenngleich erst für später, ins Auge gefaßt sein. Wir freuen uns dieses Vorgehens auf das herzlichste; hoffen wir, daß auch für die anderen deutschen Staaten das Gesetz der Beharrung nun durchbrochen werde, auf daß bald alle staatlichen Kunstsammlungen dem Volk zur Feierabendzeit offen stehen.

Vermischtes.

• **Werke verschiedener Art.**

Das Mittelalter. Bilder aus dem Leben und Treiben aller Stände in Europa von Rudolf Kleinpaul. Mit 444 Illustrationen, 21 Vollbildtafeln und Farbendrucken. Zwei Bände. (Leipzig, Heinrich Schmidt & Karl Günther, geb. 27 Mk.)

Dieses Werk, dessen ausführliche Besprechung selbstverständlich nicht Sache des Kunstwarts ist, gehört doch zu denen, auf die er recht wohl aufmerksam machen darf schon der reichen und mannigfaltigen künstlerischen Anregungen wegen, die es neben seinen anderen Vorzügen gibt. Im Uebrigen: es besagt schon sein Titel, daß es keine systematische Kulturgeschichte ist, und es ist auch kein Buch, das sich seine Leser unter den Gelehrten sucht. Sondern es führt den Gebildeten in ganz ungewöhnlich anschaulicher Weise in medias res des Mittelalters, und es ist in gewissem Sinne so farbig, daß sich daraus das Zeitkolorit aufs glücklichste entwickelt. Dann ist es leb-

Digitized by Google

haft, warm ad animam und unterhaltend geschrieben. Eine Menge durchaus authentischer Bilder läßt uns dabei die Zeit sozusagen in ihrer eigenen Handschrift sehen, und sehr fruchtbar erwies sich der Gedanke unter jedes Bild eine ziemlich ausführliche Erläuterung zu setzen, die zugleich das mühselige Nachsuchen nach Erklärung im Texte vermeiden läßt und dem Text selber zu großzügiger Schilderung Lüft verschafft. Der Gesinnung nach steht Rudolf Kleinpaul etwa mit Johannes Scherr auf einem Boden, und ebensowenig wie dieser läßt er's gelegentlich an polemischen Hieben bis in die Gegenwart hinein fehlen.

Entwicklungsgeschichte der Natur. Von Wilhelm Bölsche. 2 Bände mit gegen 1000 Textabbildungen und 15 Tafeln. (Neudamm, J. Neumann, geb. 15 Mk.)

Es gereicht mir zum Vergnügen in unserer Weihnachtsschau, die wohl gelegentlich auch besehen darf, was die „Gebiete des Schönen" nur berührt, dieses Werk zu empfehlen. Vielleicht hätte es im deutschen Reiche kein andrer schreiben können, als eben Wilhelm Bölsche, der Fachmann von reichem Wissen und selbständigem Denken und zugleich der Schriftsteller, der in mehr als einem Werke seine Befähigung zu künstlerischer Darstellung erwiesen hat. Denn so zeigt das Buch auch bei populären naturwissenschaftlichen Schriften ungewöhnliche Vorzüge: eine nicht mechanische sondern wirklich organische Komposition, eine immer warm belebte und oft sehr anschauliche Darstellung, die zuweilen geradezu begeistert und begeisternd wird.

Es folgen hier auf eine „Einleitung" die einzelnen Abschnitte: „Entwicklungsgeschichte der menschlichen Kenntnis von der Natur", „Entwicklungsgeschichte der außerirdischen Welt", „der Urzustand der Erde und die vulkanischen Erscheinungen der Gegenwart", „die Erde als Wohnstätte organischen Lebens in der ältesten Epoche ihrer Entwicklung" und — im fünften und sechsten Abschnitt „in der Trias-, Jura- und Kreidezeit", sowie „vom Beginn der Tertiärzeit bis auf die Gegenwart." Alle Erscheinungen, die zur Deutung der Dinge besonderen Anlaß geben, und die Theorien, die sich mit solchen beschäftigen, werden dabei ausführlich und mit ebenso vorsichtiger wie unbefangener Kritik besprochen. Wer kirchlich gesonnen und geneigt ist, die Aussprache einer anderen Weltanschauung als Eingriff in seine eigene verletzt zu empfinden, wird ja Bölsches Buch kaum lesen, und ihm kann's auch nicht empfohlen werden. Aber der Verfasser ist bei aller Voraussetzungslosigkeit seiner Ansichten und aller Freimütigkeit seiner Bekenntnisse weit davon entfernt, jener Halbbildung zu schmeicheln, deren Zahlungsfähigkeit glaubt, sich jedes Problem mit ein paar Scheidemünzen „kaufen" zu „können". Selbstverständlich wird nicht ein einziger denkender Leser Alles, was Bölsche sagt, unterschreiben (wo wären zwei Köpfe, die über so viele schwierige Fragen gleich dächten?), und eben deshalb ist's sehr möglich, daß gegen manches im Buch sich aus den Kreisen der Naturforscher Widerspruch erheben wird. Aber auch diese werden anerkennen, daß hier die einzige überhaupt in Frage kommende populäre Darstellung der betreffenden Dinge vorliegt, die auch die zahlreichen Forschungsergebnisse und Funde der letzten Jahre schon verwertet. — Sehr zu loben ist auch die Illustration, nicht obgleich, sondern weil sie gar nicht blendet: die Herausgeber haben sehr recht daran gethan, unter Verzicht auf prangende Lockbilder in genügender aber einfacher Ausstattung desto mehr solcher Bilder zu bringen, die wirklich veranschaulichen und erläutern.

Handbuch der deutschen Tracht von Fr. Hottenroth. 15 Lieferungen zu je 2 Mk. (Stuttgart, C. Weise.)

Wir haben vor etwa drei Jahren Hottenroths großes Trachtenwerk mit dem höchsten Lobe besprochen, kaum geringeres als das höchste Lob dürfen wir auch diesem kleineren zollen, das sich auf die deutsche Kostümgeschichte beschränkt und nun fast vollendet vorliegt. Hier ist einmal die Redensart vom deutschen Fleiße angebracht, aber nicht geringere Anerkennung als das erstaunliche Wissen des Verfassers verdient seine Fähigkeit, mit dem Wort und besonders mit dem Bilde darzustellen und zu belehren. Wir haben schon bei dem großen Trachtenwerke die außerordentliche Verdichtung des Stoffes hervorgehoben, die ja allein ermöglicht hat, die Ueberfülle zu bewältigen, ohne oberflächlich zu werden, — wir können das Lob bei diesem kleineren wiederholen. Jede Lieferung enthält außer den zahlreichen Textabbildungen (unter denen auch solche von Geräten u. s. w., sowie sogar Schnittmuster sind) je zwei farbige Tafeln, deren kleine Figürchen in vortrefflicher Zeichnung mit schärfster Ausführung so viel vom Kostüm der Dargestellten zeigen, wie zu zeigen nur möglich ist. Sein Stoffgebiet läßt das Werk schon bei vorrömischer Zeit beginnen und erst in der Gegenwart enden, dabei dringt es in alle Seitenthäler der Kultur und berücksichtigt auch sorgfältig die kriegerischen, kirchlichen und sonstigen Amts-, sowie die bäurischen Volkstrachten.

Münchener Kalender für das Jahr 1896. (München-Regensburg, Nationale Verlagsanstalt, Mk. 1.—)

Der Schreiber dieser Zeilen bekennt, daß er für nur ganz wenige billige Unternehmungen eine solche Vorliebe hat, wie für dieses: Die Münchner Kalender sind wahre Muster einer überaus lustigen und dekorativen Ausstattung, die doch durchaus künstlerisch und gediegen ist. Otto Hupp und seine heraldischen Berater verstehen wahrlich ihre Sache vortrefflich. Und alle Jahre etwas Neues, scheinbar ganz ohne die fromme Scheu vor den Kosten, die sonst so oft die Unternehmer ähnlicher Sachen vor Aenderungen zur Fürsicht stimmt. Diesmal geben die Stammwappen von 14 deutschen Fürstenhäusern die Hauptbilder, und auf dem Titelblatt thront die Madonna als patrona Bavariae. Wir können zu dem ganzen Dinge nur sagen: bravo, oder, da es doch „altdeutsch" sein muß: wacker! — Der gleiche Verlag hat übrigens auch noch ein „Wirtschaftsbuch" und ein „Wäschebuch" für die Hausfrau herausgegeben, die beide zusammen nur eine Mark kosten. Sie sind in derselben muntern und gemütlichen Weise ausgestattet und dabei praktisch eingerichtet.

* **Stein-Baukasten.** Eine Zeitschrift, die wie die unsere „die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend" nicht aus den Augen lassen mag, muß sich wohl auch von Zeit zu Zeit unter den Spielsachen umsehen. So haben wir diesmal die vielgerühmten Anker-Steinbaukasten der Leipziger Lehrmittel-Anstalt von Dr. Oskar Schneider auf Herz und Nieren geprüft, die bei Fr. Ad. Richter & Cie. in Rudolstadt angefertigt werden. Und wir müssen bestätigen, daß diese Sachen in der That gut, sogar in ihrer Art vorzüglich sind. Sie haben nur den einen wesentlichen Nachteil, daß sie recht teuer sind — ein Nachteil indessen, der sich durch ihre Solidität, die große Genauigkeit der Aus-

Digitized by Google

führung und insbesondere das überaus planvoll Bedachte ihrer, ja ich möchte sagen: Organisation bald als ein nur scheinbarer erweist. Ein intelligentes Kind kann mit den Kasten ganz überraschend Hübsches leisten, und das Spiel wirkt in hohem Grade künstlerisch erziehend und erfreulich, besonders wenn genug Phantasie da ist, um über das Bauen nach der Vorlage zu eigenem Erfinden fortzuschreiten. Uebrigens lassen sich die Steinbaukasten sehr wohl mit guten Holzbaukasten zusammen verwenden, nur müssen die Einzelformen der letzteren klein sein. Das ist weiter ein Vorzug der Steinbaukasten, daß sich mit ihnen sehr differenzierte Bauformen auf viel kleinerem Raume herstellen lassen, als mit den gewöhnlichen großklotzigen Holzbaukasten.

* * *

Zur freundl. Beachtung beim Weihnachtsbett.

Wie alljährlich, ist auch heuer der Vortritt in dieses unser zweites Dezemberheft vor allen andern Beiträgen solchen Besprechungen literarischer und künstlerischer Publikationen zugestanden worden, die unsern Lesern für die große Einkaufszeit vor der heiligen Nacht noch einen kleinen Rat zu geben wünschten. Kämen sie erst im nächsten Hefte, hätten sie ja ihren Beruf verfehlt. Wir bitten also freundlichst zu entschuldigen, daß wir den Abdruck von Berichten, z. B. über Bühnenwerke zum großen Teil aufs nächste Mal vertagen müssen.

Kunstwart-Leitung.

Inhalt: Das „Prachtwerk". — Rundschau. Dichtung: Schöne Literatur. Werke über Literatur. — Musik: Wichtigere Musikaufführungen (Dresdner Bericht). Musikkritik. — Bildende Künste. Berichte über bildende Kunst (Berliner Bericht). Kunstliteratur. Kunstblätter und Bilderwerke. — Vermischtes. Werke verschiedener Art. Stein-Baukasten.

Den verehrl. Redaktionen zu geneigter Beachtung. Nachdruck der Originalbeiträge unsres Blattes gestatten wir nicht nur gern, sondern wir bitten sogar im Interesse der Sache darum, müssen jedoch deutliche Quellen-Angabe zur Bedingung machen. Redaktion und Verlag des Kunstwart.

Kunstwart-Anzeiger.

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

die bei der Kunstwart-Leitung eingelaufen sind.

Von den bei uns bis zum Schluß des Heftes eingelaufenen neuen Erscheinungen verzeichnen wir hier vorerst die Titel der nachstehenden, und bleibt eine Besprechung, soweit eine solche für die Leser des Kunstwart ersprießlich scheint, vorbehalten.

Avonianus, Dramatische Handwerkslehre. Berlin, Herm. Walther. 8°. VII u. 228 SS. Mk. 5. —

Billroth, Theodor, Wer ist musikalisch? Nachgelassene Schrift, herausgeg. von Eduard Hanslick. Berlin, Gebr. Paetel. 8°. VIII u. 245 SS. Mk. 5.— geb. Mk. 6.50

Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Nach Handschriften des Weimarer Liszt-Museums mit Unterstützung von dessen Custos Geh. Rat Gille herausgeg. von La Mara. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 Bde. 8°. XII u. 367 u. VIII u. 377 S. Mk. 12.—

Bülow, Hans von, Briefe und Schriften.
I. Briefe von Hans von Bülow, herausgegeben von Marie von Bülow. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2 Bde. 8°. mit 2 Bildnissen u. einer Briefnachbildung. XV u. 510 u. VIII u. 392 S. Mk. 10.—

(Forts. s. folgende Seite!)

Empfehlenswerthe Festgeschenke.

Führer durch den Concertsaal
von
Hermann Kretzschmar.
I. Abtheilung (2. Aufl.): **Sinfonie und Suite.**
II. „ erster Theil (2. Aufl.): **Kirchliche Werke, Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motteten, Cantaten.**
II. „ zweiter Theil: **Oratorien und weltliche Chorwerke.**

Führer durch die Oper des Theaters der Gegenwart.
Text, Musik und Scene erläuternd
von
Otto Neitzel.
I. Band, erste Abtheilung: **Classiker.**
I. „ zweite „ **Romantiker.**
I. „ dritte „ **Richard Wagner.**
Preis jeder Abtheilung bezw. jedes Theiles M. 4.—, fein geb. M. 6.—.
In den grösseren Buchhandlungen vorräthig, wo einmal nicht der Fall, erfolgt gegen Einsendung des Betrags postfreie Zusendung vom Verleger
126 **A. G. Liebeskind, Leipzig,** Poststrasse 9/11.

DER AKT
100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen.
Gestellt und herausgegeben v. **Prof. Max Koch,** Historienm. Archit. u. Bildh. **Otto Rieth.**
10 Hefte à 10 Taf. 24×32 cm à M. 5.— pro Heft. 100 Taf. in eleg. verschliessbarer Mappe M. 50.
Berlin S. 53. **Internationaler Kunstverlag**
100) **M. Bauer & Co.**

Ständige Kunstausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft (101
im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.
Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1½ Uhr.
Eintritt 50 Pfg.
Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Sekretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft. **Der Vorstand.**

Digitized by Google

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

(Fortsetzung).

Cahrs, Paul, Josef Geiger. Roman. Paris u. Leipzig, Albert Langen 8°. III u. 206 SS. Mk. 2.50

Fontane, Theodor, Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 13. Wohlfeile Volksausgabe. Berlin, Wilh. Hertz (Besser'sche Buchhandlg.) kl. 8°. 773 SS. Mk. 4.— gebd. Mk. 5.—

Grimm, Herman, Das Leben Raphaels. Dritte Auflage. Neue Bearbeitung. Berlin, Wilhelm Hertz (Besser'sche Buchhandlung). 8°. IV u. 293 SS. Mk. 5.—

Harlan, Walter, Im April. Lustspiel aus den vierziger Jahren. Leipzig, Konst. Wild. 8°. Mk. 2.50.

Heinemann, Karl, Goethe. Mit vielen Abbildungen in und außer dem Text. Leipzig, E. A. Seemann. Zwei Bände gr. 8°.: 1. Bd. XII u. 480 S., 2. Bd.: 448 S. In Leinen geb. Mk. 15.— in Halbfranz Mk. 12.—

Heyse, Paul, Über allen Wipfeln. Roman. Berlin, W. Hertz (Besser'sche Buchhandlg.). 8°. II u. 441 SS. Mk. 5.—

Kraus Franz Xaver, Geschichte der christlichen Kunst. In zwei Bänden. Mit zahlreichen Illustrationen. Freiburg i/B. Herder'sche Verlagshandlung.

I. Band. Die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen. Die byzantinische Kunst, Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens. 1. Abtheilung. Mit Titelbild in Farbendruck und 253 Abbildungen im Texte. Lex.—8°. VIII u. 320 S. Mk. 8.—

Litzmann, Berth., Theatergeschichtliche Forschungen.

Das Danziger Theater im 16. u. 17. Jahrhundert. Von Johannes Bolte. Hamburg u. Leipzig, Leopold Voss. gr. 8°. VII u. 296 SS. Mk. 7.—

Marholm, Laura, Karla Bühring. Ein Frauendrama in vier Akten. Paris, Leipzig, München, Albert Langen. kl. 8°. 131 SS. Mk. 2.—

Rembrandt, 18 Blatt Photogravuren nach den Gemälden Rembrandts in der Galerie zu Berlin. Berlin, Photographische Gesellschaft. Gr. Folio. In Mappe. Ausgabe A Drucke auf japanischem Büttenpapier; Ausgabe B Drucke auf „Etching-paper". Preis jeder Ausgabe: Mk. 225.—

Schultze Dr. Victor, Prof. a. d. Univ. Greifswald, Archäologie der altchristlichen Kunst. Mit 120 Abbildungen. München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlg., Osk. Beck. gr. 8°. XII u. 382 SS. Mk. 10.— gebdn. Mk. 11.50.

Walter, Dr. B., Die Oberflächen- oder Schiller-Farben. Braunschweig, Friedr. Vieweg & Sohn. 8°. VI u. 122 SS. Mit 8 Abbildungen u. einer Tafel. Mk. 3.60.

(67

Soeben gelangte zur Ausgabe

Adressbuch

von

bildenden Künstlern

der Gegenwart

herausgeg. von **Adolf Bothe**

Redaktionssekretär der „Kunst für Alle".

Jahrg. 1896 — Preis geb. 25 M.

Enthaltend über 10000 Adressen deutscher und ausländischer bildender Künstler als Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher und Radierer, Zeichner etc. etc.

Unentbehrlich für jeden, der zu den bildenden Künsten in irgend einer geschäftlichen Beziehung steht, wie auch wertvoll für jeden Geschäftsmann, der durch direkte Offerte auf Erweiterung seines Kundenkreises bedacht ist

Zu beziehen durch

Georg D. W. Callwey

Kunstwart-Verlag, München.

96)

Lebe!

Eine Dichtung von

Ferdinand Avenarius.

Preis 2 M.

Unser Blatt (Buchhändler-Zeitung): „. . . Der Mut meiner Ueberzeugung, daß „Lebe!" die beste Dichterschöpfung des Buchjahres sei, ist nicht gar zu groß; bedeutende Stimmen aus den verschiedensten Richtungen haben es als eine dichterische Thatersten Ranges begrüßt."

Verlag von O. R. Reisland in Leipzig. 134

Die

Prinzipien des Erfolgs

in der Literatur.

Von **George Henry Lewes.**

Deutsch von **Georg Kuhr.**

Mk. 3.—, geb. Mk. 3. 75.

Das Buch des berühmten englischen Autors ist für jeden von großem Interesse, der zur Literatur in irgend welcher Beziehung steht, vor allem für Lehrer, Schriftsteller, Redakteure, Gelehrte, Bücherfreunde, Buchhändler 2c. und alle Gebildete.

„Für die Zusendung des Buchs: „Die Prinzipien des Erfolgs in der Literatur" bin ich ihnen aufrichtig dankbar. Es ist ein wirklich fesselnd und geistvoll geschriebenes Buch — ohne Phrase!"

Konrad Ettel, Wien.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen; gegen Einsendung des Betrags auch vom Verleger

Gustav Moldenhauer

in Elbing und Leipzig.

(90

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Einbanddecken

zum „Kunstwart" durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendungen des Betrags ohne Portoberechnung vom unterzeichneten Verlag zum Preise von 2 M. für das Stück zu beziehen sind. Die Decken sind von hervorragenden Künstlern als vornehm und geschmackvoll in ihrer Wirkung anerkannt; sie ähneln denen sogenannter Liebhaberbände und sind, in zwei Ausführungen zu beziehen: einer helleren (hellockerfarbenes gemustertes Lederpapier, Ecken und Rücken hellblauer gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild bordeaurot), und einer dunkleren (stumpfblaue Leinwand, Ecken und Rücken dunkelbraunroter, gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild dunkelblau). Die Decken sind auch als Sammelmappen zu verwenden.

Georg D. W. Callwey,
Kunstwart-Verlag, München.

ÖLGEMÄLDE werden und bleiben wie neu durch

Prof. Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.

In den einschl. Geschäften vorräthig. (119

Prospekt franco.

H. Schmincke & Comp.
Düsseldorf.

Polirter Granit

KESSEL & RÖHL

BERLIN SO.,
53 Elisabeth-Ufer 53.

(108

Geschenk-Bücher etc.

zu Spottpreisen!

Verlangen Sie Verzeichnisse gratis von **Gustav Moldenhauer,**

Elbing, Brandenburgerstr. 16. (91

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:**
Gallerie-Bilder Italiens, Handzeichnungen, gratis und franko von **G. Brogi,** Via Tornabuoni, **Florenz.** (115

Digitized by Google

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Beissel, St., S. J.. Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Sein Leben und seine Werke. Mit 4 Tafeln und 40 Abbildungen im Text. 4°. (VIII u. 96 S.) *M.* 6; in Original-Einband: Leinwand mit Lederrücken und Goldpressung *M.* 9.

Dieses Werk ist seit 25 Jahren die erste illustrirte und ausführliche Monographie über den „Engel der christlichen Malerei".

Kraus, F. X., Geschichte der christlichen Kunst. In zwei Bänden.

Erster Band: Die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen. Die byzantinische Kunst. Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens. Erste Abtheilung. Mit Titelbild in Farbendruck und 253 Abbildungen im Texte. Lex.-8°. (VIII u. 320 S.) *M.* 8. — Die zweite Abtheilung des I. Bandes wird noch Ende 1895 abgeschlossen.

Mit dem Druck des zweiten Bandes soll im nächsten Jahre noch begonnen werden, so dass der Abschluss dieses ersten und einzigen, die Ergebnisse der neuesten Forschung auf dem Gebiete der christlichen Kunst in einer Gesamtdarstellung zusammenfassenden Werkes in Bälde zu erhoffen ist. 130

Das Mittelalter.

Leben und Treiben aller Stände in Europa.

Mit 444 Illustrationen, 21 Vollbildern und Farbendrucken von

Dr. Rudolf Kleinpaul.

In 23 Lieferungen à 1 Mk. — Band I, geheftet 15 Mk. — in mittelalterlichem Original Pracht-Einband Mk. 16.— Band II, geheftet 10 Mk. —, in mittelalterlichem Original Pracht-Einband 12 Mk. 50 Pfg. Complett in einem Bande, elegant gebunden Mk. 27.—

Verlag von H. Schmidt & C. Günther in Leipzig. 133

Die „direkte" Offerte *ist die wirksamste und billigste Art der Reclame!*

Fix und fertige Adressen jeder nur erwünschten Art und aus allen Städten, Provinzen und Ländern der Welt auf Abreissbogen elegant geschrieben und mit der richtigen Titulatur versehen, braucht jeder Erfinder zum direkten Angebot seiner Erfindung an die vermuthlichen Interessenten — jeder Fabrikant zur direkten Bekanntmachung neuer Produkte bei theilweiser Ersparung der grossen Kosten und Spesen für Reisende und Vertreter — jeder kleine und grosse Geschäftsmann, welcher Absatz von Waren in seiner Provinz oder in fernen Ländern direkt an die Consumenten erlangen will — jeder Verlagsbuchhändler behufs direkter Versendung seiner Prospecte an die muthmasslichen Interessenten seiner Verlagswerke, zur kraftvollen Unterstützung der Bemühungen des Wiederverkäufers — jeder Zahnarzt, jeder Händler, jeder Grossist und Agent, jeder Geschäftsreisende (als Kundenregister), jede junge Firma, die sich empfehlen will — jedes alte Haus, um neue Absatzgebiete zu erwerben.

Unsere im Jahre 1864 gegründete Anstalt stellt es sich zur Aufgabe, Adressen jeder Art, übersichtlich geordnet, für alle Zwecke zusammenzustellen und zu liefern und ist jetzt im Stande, mehr als 6 Millionen Klebe-Adressen, welche fortwährend unter Controlle stehen, sofort nach Bestellung liefern zu können und zwar zu einem noch nicht einmal die Kosten ihrer Abschreibung erreichenden Preise. Unser Adressenkatalog specificiert alle vorräthigen Adressen und steht Jedermann gegen vorherige Einsendung von 50 Pfg. = 35 Kr. ö. W. = 65 cts. in Briefmarken zur Verfügung. Man findet alle weiteren Fragen über das Wesen unserer Adressen darin beantwortet; das interessante Buch bildet eine Statistik über alle nur denkbaren Geschäftszweige und giebt Aufschluss über die Anzahl aller bestehenden Geschäfte, Behörden und Privatleute des Lehr-, Wehr-, Nähr-, Zehr-, Verkehr- etc. Standes nach Branchen geordnet und sollte sich in jedem Comptoir, bei jedem Beamten und in der Bibliothek eines jeden Privatmannes vorfinden.

Nochmals: *Unsere Adressen sind nicht gedruckt, sondern auf Streifchen (Grösse 10:2,5 cm) sauber geschrieben, gummirt und perforirt — also fix u. fertig zum Versandt — u. eignen sich sowohl zum Aufkleben auf Couverts als auch auf Streifbänder. Wir garantiren für die Richtigkeit jeder einzelnen Adresse in weitgehendster Weise. Lieferbar innerhalb 24 Stunden: bis 2 Millionen.*

C. Herm. Serbe — Internationale Adressen-Verlags-Anstalt — **Leipzig.**

93

1794
GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN

HOF-PIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

Schutz Marke

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1a.

81

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

finden Ausstellungen und Auktionen von

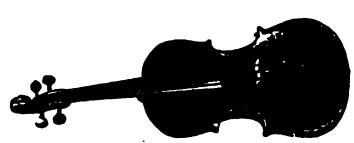
guten Gemälden (131

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**



Billige und gute Schulgeigen

¾ o. ⅞ m. Bogen *M* 7, 7½, 8, 9, 11, 14, 15.

Ausgezeichnete Schulgeigen in Etuis

m. Bogen Nr. I *M* 20, Nr. II *M* 25, Nr. III *M* 30, Nr. IV *M* 40. Garantirte Qualität b. Voranzahlung o. Nachnahme.

V. F. Červený & Söhne, k. u. k. Hof-Instr.-Fabrik in Königgrätz in Böhmen.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Beiliegend: je ein Prospekt von der A. G. Elwertschen Verlagsbuchhandlung, Marburg (Hessen), und Konrad Kloß, Hamburg.

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

7. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Einbildung, Heuchelei und ihr Nutzen.

Bringt man einen Menschen, der fern ab von unserer europäischen Kultur aufgewachsen ist, mit Werken der Kunst zusammen, so wird er wahrscheinlich ein Urteil fällen, das nach unserer Auffassung sehr verständnislos ist, er wird vermutlich einen Neuruppiner Bilderbogen einer Dürerschen Radierung vorziehen. Aber einen großen Vorzug wird sein Urteil haben: es wird ursprünglich sein; es wird ehrlich das zum Ausdruck bringen, was im Innern des fraglichen Menschen vorgeht.

Wie anders der gebildete Kulturmensch! Ein Wall von Theorien, von fremden Meinungen, Vorurteilen von angelernten, anempfundenen, halb geglaubten, halb gedankenlos nachgesprochenen ästhetischen Prinzipien und herkömmlichen Werturteilen schiebt sich zwischen sein natürliches Empfinden und seine ästhetische Beurteilung. Dieselben verwickelten Kulturbedingungen, die aus dem Menschen ein so nervöses Gebilde machen, die in ihm so überfeinerte und seltene Gefühle erzeugen, daß er zur künstlerischen Produktion und zum künstlerischen Genießen erst befähigt wird, dieselben Kulturbedingungen trüben auch die Naivität des künstlerischen Empfindens und verhindern die Aufrichtigkeit des ästhetischen Bekenntnisses. Schule und häusliche Erziehung, gesellschaftliches Leben, Zeitschriften und Bücher belehren, regen an, wecken Teilnahme und Wertgefühle, aber sie irritieren gleichzeitig, sie machen unsicher und unselbständig. Man empfindet und urteilt unter der Macht der Suggestion und der feinen Sitte. Man läßt sich einreden, was schön und häßlich, was bewunderungswert und was zu tadeln sei, oder man wagt nicht das eigene Empfinden, wenn es von der für maßgebend geltenden Meinung abweicht, unbefangen zu äußern, aus Furcht, den Namen eines gebildeten oder bildungsfähigen Menschen zu verlieren. In diesem Sinne nenne ich die landläufige ästhetische Wertschätzung (d. h. das Interesse an der Kunst ganz im allgemeinen und die Beurteilung der Persönlichkeiten und ihrer Werke im besonderen) unfrei. Und ich unterscheide zwei Typen, die freilich öfter in einander übergehen: die eingebildete Wertschätzung und die geheuchelte.

Schon in früher Jugend werden die Gehirne planmäßig bearbeitet. Schon in der Schule wird Respekt und Bewunderung vor den endgiltig anerkannten Größen der Kunst- und Literaturgeschichte gezüchtet: Goethes Iphigenie ist ein herrliches Werk, Raphael ist der „größte" Maler. Das fertige Werturteil ist früher da, als die Kenntnis der Werke, früher als die Befähigung zum Verständnis und zum Genuß. Der oft schreiende Gegensatz zwischen der natürlichen subjektiven Reaktion: „ein Werk gefällt mir", „ich finde es schön" und der pflichtmäßigen Bewunderung: „es gefällt schlechthin", „es ist schön" wird geflissentlich überkleistert. Wie Thatsachen werden fertige Werturteile übermittelt und ohne Prüfung geglaubt. Man lernt auswendig, daß Tasso

Digitized by Google

1544 zu Sorrent geboren ward und ebenso lernt man auswendig, daß sein „Befreites Jerusalem“ eines der größten Meisterwerke der Weltliteratur ist. Wer will so unbescheiden sein, die Ergebnisse der Literaturgeschichte zu bezweifeln? Und wenn man immer wieder liest, daß „das befreite Jerusalem“ zu bewundern sei, so bewundert man's schließlich wirklich, auch ohne es je zu lesen. Kommt man aber zum Lesen, so kann das nicht mehr ganz unbefangen sein. Die Suggestion des großen Namens, die Heiligkeit der Ueberlieferung macht sich geltend. Wer kann einem Könige ebenso unbefangen entgegentreten, wie einer Kaffeehausbekanntschaft? Der Loyale gewiß nicht, aber noch weniger der begeisterte Demokrat.

Man muß sich hüten, einer nur eingeredeten, nicht auf eigener Anschauung beruhenden Wertschätzung Ehrlichkeit und Festigkeit abzusprechen. Auswendig gelernte Werturteile können mit der Zeit die Gewißheit mathematischer Axiome annehmen. Ich habe es erlebt, daß ein trefflicher, alter Herr in unbeschreiblichen Zorn geriet, als irgend ein Jüngling in Gesellschaft äußerte, zwei Zeilen eines Modernen seien ihm lieber als der gesamte Jean Paul, er war tief verletzt, daß man einen „Titanen der Literaturgeschichte“ mit einer modernen Tagesgröße auch nur zu vergleichen wagte. Später stellte sich heraus, daß der fragliche Herr auch nicht eine Zeile von Jean Paul gelesen. Er hatte also eigentlich keine Gründe für seine Ueberzeugung, aber sie war deshalb nicht minder stark und ehrlich, als die des Jünglings, der wahrscheinlich von Jean Paul ebensoviel kannte.

Man muß sehr unerfahren sein um zu wähnen, daß die Ueberzeugungen der Menschen, mögen sie ästhetischer oder ethischer Natur sein, auf „Gründen“, daß sie auf eigenen Erfahrungen beruhen. Wie wenige sind fähig, aus sich heraus eine Lebensanschauung zu erzeugen, sie sich selbst zu erkämpfen. Der großen Mehrzahl wird sie suggeriert. Was für die Jugend die Schule planmäßig bewirkt und das Lehrbuch, das erzeugt später mehr zufällig und unbewußt der gesellige Verkehr und die Zeitungslektüre. Die Meinung der Umgebung wirkt ansteckend, der Einfluß der dort gültigen Autoritäten und anerkannten Grundsätze ist fast unvermeidlich. Die meisten gläubigen Protestanten, die den Katholizismus als Irrlehre „erkennen“, würden ebenso gute Katholiken sein, wenn ihre Eltern sich zu diesem Glauben bekannt hätten. Eine Geheimratstochter hat nicht die leiseste Ahnung, was der Sozialismus erstrebt, aber sie „weiß“, daß alle Sozialisten böse Menschen sind, und sie verabscheut sie ehrlich. Und der junge Industriearbeiter hat keine klareren Begriffe über die Sozialdemokratie als die Geheimratstochter, aber er „weiß“, daß sie ein Evangelium ist, das die Menschheit erlösen wird. Diese vielfach unbewußte aber ununterbrochene Macht der Suggestion ist allenthalben wirksam, natürlich auch auf künstlerischem Gebiet. Und so hängt es bei vielen, sehr vielen nur von dem Kreise ab, in dem sie leben, ob sie zum Naturalismus schwören oder ihn verdammen.

Kritiker, auch tüchtige Kritiker stehen ratlos vor ganz neuen Erscheinungen, für deren Beurteilung eine Parole noch nicht ausgegeben ist; die Sicherheit des Urteils schwindet, wenn sie einmal ganz auf sich selbst angewiesen sind. Nicht allzuviele würden die Probe bestehen, wenn man ihnen Werke berühmter Meister als solche unbekannter Künstler oder unbedeutende Leistungen unter klangvollen Namen in glaubhafter Weise darböte, nicht allzuviele würden dann genau so urteilen, wie sie unter normalen Bedingungen gethan hätten. Wer will sich rühmen, ganz unbeeinflußt von Umgebung und konventioneller Wertungsweise zu sein? Jedermann thut gut, sich hier skeptisch gegen sich selbst zu verhalten. Zum großen Haufen — sagt Schopenhauer — gehört immer grade einer mehr als jeder denkt.

Wo aber die Suggestion unwirksam bleibt, wo trotz aller Beeinflussung eine natürliche ästhetische Reaktion, ein instinktives Gefallen und Mißfallen sich einstellt, das im Gegensatz zur herrschenden Anschauungsweise steht, auch da wird das natürliche Empfinden noch nicht ohne Weiteres unbefangen geäußert. Die Disziplin der Gesellschaft, die Macht der Sitte verlangt wenigstens äußerliche Unterwerfung unter die herrschende Wertungsweise. Ist auch das Empfinden frei, so ist es doch nicht das Urteil in Wort und That; es wird geheuchelt. „Ich bin für keinerlei höheren künstlerischen Eindruck empfänglich, ich liebe nur Gassenhauer, Tänze und Märsche, langweile mich bei Goethe, aber verschlinge Kriminalromane und sogenannte Humoresken, ich gehe grundsätzlich nicht in die Galerien und ziehe eine Zirkus-Vorstellung einem Trauerspiele bei Weitem vor“ — hat man je in Gesellschaft so reden hören? Und doch gibt dieses Urteil die wahre Ueberzeugung wirklich nicht weniger wieder.

Aesthetisieren muß heutzutage beinahe Jedermann. Wie die feine Sitte es fordert, daß jeder, der sich zur gebildeten Gesellschaft zählt, die Formen der Höflichkeit kennt, so fordert sie auch die Fähigkeit über Kunst und künstlerische Tagesfragen ein Gespräch zu führen. Neben persönlichem Klatsch und Politik hat die Kunst den Löwenanteil an der durschnittlichen Unterhaltung in gebildeten Kreisen. Zur Abgabe positiver Fachkenntnisse wird man sich selten veranlaßt finden. Man braucht in Gesellschaft nicht unbedingt zu wissen, wann der erste punische Krieg war, in welche Klasse des Linnéschen Systems der gemeine Steinbrech gehört, und unter welchen Graden Ceylon liegt. Auch

Digitized by Google

wird man dreist eingestehen dürfen, daß man absolut nichts von Nationalökonomie und Zoologie versteht. Aber man wird nicht wohl äußern dürfen, daß man nie eine Wagner'sche Oper gehört, daß man nicht wisse, wer Klinger sei, oder daß man sich prinzipiell nicht um künstlerische Dinge kümmere — falls man nicht Gefahr laufen will, sich bloßzustellen und den Namen eines gebildeten und gesellschaftsfähigen Menschen zu verlieren. Wie die Sitte einige Bekanntschaft mit künstlerischen Dingen und Fragen als selbstverständlich voraussetzt, so fordert sie auch eine gewisse konventionelle Wertung, die dann schlechthin als „Kunstverständnis" gilt. Und höchstens einem hübschen Backfisch oder einem vielbeschäftigten Minister wird auffällige Ignoranz in ästhetischen Dingen oder ein ganz „originelles" Urteil nachgesehen.

Das Bedürfnis nach dem Namen eines gebildeten Menschen ist ein sehr starkes Motiv für die Handlungen und Urteile der Leute; die Macht der feinen Sitte ist gewaltig. Sie kann bewirken, daß ein gieriger und überhungerter Mensch sich manierlich zu Tische setzt und scheinbar gleichgültig wartet, bis die Reihe an ihn kommt. Sie kann bewirken, daß die schamhafteste junge Dame stark entblößt auf einem Balle erscheint. Sie kann bewirken, daß der japanische Würdenträger beim Harikiri, statt in qualvoller Todesangst zu erbeben, gelassen und ernst sich den Bauch aufschlitzt. Sie ist es auch, die erzwingt, daß ein Dummkopf vor einem Lessing Respekt äußert und ein aller Kunstempfindung und allen künstlerischen Interesses barer Mensch in die Kunstausstellung läuft. Aber freilich, den Kern des Menschen kann sie nicht umgestalten, sie kann nur seine Worte und Thaten regeln. Sie vermag aus einem innerlich rücksichtslosen Menschen keinen rücksichtsvollen zu machen, sie kann nur bewirken, daß er thatsächlich die von der Höflichkeit vorgeschriebenen Rücksichten nimmt. Und so kann die Macht der Sitte auch nur den *Schein* des Kunstempfindens hervorrufen, sie kann keine innere Wertschätzung, sondern nur ihre Aeußerung durch Wort und That erzwingen. Man geht — um mitreden zu können — in die Premiere des neuen Trauerspiels, obgleich die Sehnsucht zum Skatspiel treibt; man besucht Museen, während ein tieferes Bedürfnis nur zu wissenschaftlicher Arbeit zieht; man hört Konzerte an, obgleich berauschende Hochgefühle und seliges Behagen nicht durch Musik hervorgerufen werden, sondern durch Naturgenuß und Sport. Man findet in Wirklichkeit nichtssagende hübsche Mädchenköpfe von Alexander Zick oder Paul Thumann „entzückend," aber spricht in den entsprechenden Kreisen mit Bewunderung von Klingerschen Radierungen. Man liest mit innerem Behagen einen Roman von Gregor Samarow und gähnt bei Kellers Grünem Heinrich, aber in Gesellschaft redet man nur mit höchstem Lobe von letzterem und erwähnt höchstens beiläufig und mit überlegenem Lächeln die seichten Machwerke des ersteren. Kurz und grob ausgedrückt: man heuchelt. — —

Das Wort „heucheln" hat einen üblen Klang; unwillkürlich setzt man niedrige Beweggründe voraus und verkettet den Begriff mit einem moralischen Vorwurf. Wie es aber auch eine anständige Heuchelei giebt, d. h. eine Heuchelei aus anständigen Motiven, etwa aus Zartgefühl, so giebt es auch eine Heuchelei harmloserer Art, die nicht sowohl wie die des Tartuffe aus Niedertracht und gemeinem Egoismus, als vielmehr aus menschlicher Schwachheit entspringt. Sie ist harmloser, weil sie nicht darauf ausgeht, Andere zu schädigen. Auch gegen die Heuchelei auf ästhetischem Gebiete bin ich weit entfernt einen großen moralischen Vorwurf zu erheben. Eitelkeit, der Ehrgeiz unter die feiner organisierte Menschheit zu gehören, Stolz oder Scham ein vorhandenes Unvermögen einzugestehen, sind die Triebfedern anders scheinen zu wollen als man ist. Auch ist die Heuchelei vielfach *unbewußt*: man gesteht sich selber nicht ein, was man Anderen nicht gestehen mag, man täuscht sich genau so wie die Anderen. Heuchelei und Einbildung gehen hier Hand in Hand. Wie leicht verwechselt man den Wunsch zu lernen und sich Verständnis anzueignen mit der Ueberzeugung, man habe jenes Verständnis schon erworben. Nicht Jeder ist fähig und geneigt sich selbst psychologisch zu analysieren und klar zu ergründen, ob er aus Ehrgeiz handelt oder aus Interesse an der Sache. Nur wenige geben sich Rechenschaft, wie sehr sie von der Meinung Anderer abhängen, wie viel anders sie unter dem Druck der feinen Sitte scheinen, als sie sind. „Jeder Gebildete *muß* Interesse an der neuesten Erwerbung der Gemäldegalerie, an dem berühmten Werke des berühmten Meisters haben; ich bin Gerichtsrath — also bin ich gebildet — also habe ich das fragliche Interesse". Dieser Schluß wirkt überzeugend. Und wenn es Einem auffällt, daß man den Gang nach der Gemäldegalerie doch gar zu oft hinausgeschoben hat, oder daß man beim endlichen Besuche trotz allem keine rechten Wertgefühle für das fragliche Werk hat aufbringen können, dann stehen natürlich die schönsten Erklärungen zur Verfügung: man ist augenblicklich grade nicht empfänglich, man ist überarbeitet oder man hat zu viel von dem Werke gehört, als daß es überraschend und überwältigend wirken könnte. Anderen Falles würde man natürlich einen vollen und starken Kunsteindruck empfangen haben. Man zweifelt keinen Augenblick an seinem Kunstinteresse und Kunstverständnis: ist man doch gebildet! Und so spricht man mit Bewunderung von

Digitized by Google

einem Werke, das man nur flüchtig und ohne alle innere Teilnahme betrachtet hat.

Wer will hier genau angeben, wo Einbildung aufhört und Heuchelei beginnt? Die Grenzen der beiden von mir aufgestellten Arten der unfreien Wertung, des eingebildeten und des geheuchelten Kunsturteils fließen in einander und verschwimmen. —

Die angeführten Typen werden genügen, um darzulegen, daß selten genug die Freude an der Kunst angeboren ist wie ein Instinkt, daß nicht oft die Bewunderung eines Kunstwerks als natürliche Reaktion aus den Tiefen einer Persönlichkeit quillt. Im Allgemeinen wird es nicht übertrieben sein anzunehmen, daß unter den Gebildeten die unfreie Wertung, wie ich sie verstehe, die freie überwiegt. Die unerfreulichen Konsequenzen dieser Thatsache sind ja schon oft beklagt und erörtert worden, auch im Kunstwart. Da ist es, meine ich, nicht überflüssig einmal zu betonen, daß die weitverbreitete Unfreiheit des ästhetischen Urteils auch ihre guten Seiten hat, daß der durch Suggestion und feine Sitte ausgeübte Zwang von Nutzen, ja eine Notwendigkeit ist, *wenn* die Kunst die ihr heute zugebilligte Stellung im Kulturleben behaupten soll.

Freilich, stellt man die Frage, ob es wünschenswerter sei, daß die Mehrzahl entweder ein echtes und ehrliches, oder daß sie ein anempfundenes, eingeredetes oder erheucheltes Kunstinteresse und Kunstempfinden bekunde, — so wird man über eine Antwort nicht im Zweifel sein können. Aber eine solche Fragestellung ist unzulässig, wenn man erkennen will, welche Bedeutung der Suggestion und dem Zwang der feinen Sitte für die Menschheit, *wie sie nun einmal* heute ist, zukommt. Man darf dann an deren durchschnittlicher Veranlagung keine plötzliche Änderung annehmen und muß an der Voraussetzung festhalten, daß die Kunst zumal in ihren höheren Formen mindestens vorläufig nur eine Sache Weniger ist, und daß die Mehrzahl auch der Gebildeten kein starkes, natürliches Kunstempfinden, kein tieferes Verständnis für feinere ästhetische Werte hat. Und dann hat man oft nicht zu wählen zwischen einem unechten (eingebildeten oder erheuchelten) Kunstinteresse und einem echten, sondern zwischen dem ersteren und völliger Teilnahmlosigkeit und Geringschätzung der Kunst; man hat nicht zu wählen zwischen einem freien und einem unfreien Urteil schlechthin, sondern zwischen einem unfreien vom heutigen Durchschnittsniveau und einem freien, das völlig verständnislos und geschmackswidrig ist, oder doch unter jenem heutigen Durchschnittsniveau steht.

Nun ist es ja sicher erfreulicher, einer kecken ehrlichen Überzeugung, als einer verlogenen zu begegnen. Wenn in einer Gesellschaft über gute Kunstwerke immer wieder dieselbe konventionelle anempfundene oder erheuchelte Bewunderung ertönt, so wirkt eine fröhliche Ketzerei, ein freies, wenn auch dummes Urteil gar erfrischend. Man freut sich einer Persönlichkeit, die den Mut der Naivität hat. Nur darf man zweierlei nicht vergessen. Man darf erstlich nicht verkennen, daß eine solche Persönlichkeit eben nur als *seltene* Erscheinung reizvoll ist. Von Mut und originellem Wesen könnte nicht die Rede sein, wenn es allgemein üblich wäre, daß Jeder jedes dumme Urteil, das ihm durch den Kopf schießt, ungescheut herausplapperte. Und sodann ist es nicht zulässig, das subjektiv Anmutende mit dem objektiv Nützlichen zu verwechseln. Inwiefern — so fragen wir also — hat die Unfreiheit der ästhetischen Wertschätzung ihren Nutzen; in wiefern ist Suggestion und der zwingende Einfluß der Sitte der Kunst förderlich?

Nehmen wir an, Suggestion und die Macht der feinen Sitte sei unwirksam; die Wertschätzung einer seltneren und feineren Kunst, wie sie nur in erlesenen Kreisen gedeihen kann, dringe nicht in weitere Schichten; weder der Wunsch nach dem Namen eines gebildeten Menschen, noch die Eitelkeit über alles mitreden zu können, nur das wahre innere Bedürfnis treibe die Menschen zum Kunstgenuß. Jedermann möge ohne Gefahr sich bloszustellen, Gleichgültigkeit oder Mißachtung der Kunst bekunden, die geschmacklosesten Urteile frei heraussagen dürfen. Sicher ein Zustand frei von Zwang und Schein und Heuchelei. Aber die Konsequenzen sind unschwer anzugeben: Die Konzerthäuser würden veröden, die Kunstausstellungen eingehen. In den Schauspielhäusern würde sich noch mehr als jetzt die seichte Posse und das Sensationsdrama breit machen. Auch für die Herren Volksvertreter und Stadtverordneten würde ein starkes Motiv wegfallen, Gelder für künstlerischen Städteschmuck und Museen zu bewilligen. Soll die Kunst gedeihen, so muß eine größere Masse hinter ihr stehen. Damit die Wenigen, die von den Schöpfungen eines Beethoven wahrhaft ergriffen werden, sie auch genießen können, müssen die Anderen, die jene Werke halb oder gar nicht verstehen, die Konzerte bezahlen — aber sie werden dies nur thun, wenn sie sich einbilden, auch etwas davon zu haben, oder wenn sie es für schicklich erachten, Musikverständnis zur Schau zu tragen. Damit Maler ihrer Kunst leben können, müssen Kommerzienräte es für standesgemäß halten, sich eine Gemäldesammlung anzulegen. Vielleicht beklagen es unsere jungen Künstler, daß der Druck der gesellschaftlichen Sitte für die begüterten Kreise in Deutschland nicht noch stärker ist als heute, daß es dort nicht für ebenso unumgänglich nötig erachtet wird, gute Kunstwerke zu kaufen, auch wenn man gar kein Interesse für sie hegt, wie es für unvermeidlich gilt, kostspielige Diners zu geben, Equi-

Digitized by Google

page zu halten und für standesgemäßen Schmuck der Frauen zu sorgen, auch wenn man gar keine Freude an dergleichen hat. Vielleicht wäre es auch wünschenswert, daß in Deutschland der Respekt vor hervorragenden Literaturwerken noch stärker durch die Macht der Sitte geboten würde als heute. Ich glaube nicht, daß in Frankreich Minister so haarsträubende Urteile über bedeutende Werke der Literatur hätten aussprechen dürfen, wie dies bei uns der Minister Köller über Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe" und der Kriegsminister über Freiligraths Gedichte gethan haben. Es läßt sich vermuten, daß die Herren ähnlich verständnisvolle Urteile etwa über Schillers Tell innerlich fällen. Sollte es nicht auch sein Gutes haben, daß diese Urteile öffentlich auszusprechen kaum mehr angängig erscheint?

Daß es der Kunst zum Nutzen gereicht, wenn sie in breiten Schichten Ansehen genießt, ist zweifellos. Und diese Vorteile bleiben auch bestehen, wenn jenes Ansehen auf einer eingebildeten, eingeredeten und erheuchelten Wertschätzung beruht. Nur durch Suggestion und den Einfluß der Sitte wird bewirkt, daß in denselben Kreisen, in denen sehr Unbedeutendes und Geringwertiges gefällt und genossen wird, doch gleichzeitig auch eine höhere und ernstere Kunst geachtet und gepriesen wird, ja daß diese bei offizieller Gelegenheit die Hauptrolle spielt. Nur auf diesem Wege und Umwege kann sich auch das wahrhaft Wertvolle — manchmal sogar in merkwürdig kurzer Zeit — Bahn brechen und eine dauernde allgemeine Anerkennung erobern. Man denke etwa an die Klingerschen Radierungen. Wenn irgend eine Kunst nur für eine kleine erlesene Zahl bestimmt schien, so war es die Griffelkunst Klingers. Wäre das Urteil der Menge frei und nicht beeinflußbar — ich meine die Klinger-Gemeinde würde in der öffentlichen Meinung eine Rolle spielen, wie etwa die Vegetarianer oder die strikten Anhänger der Hegelschen Philosophie: die Mehrheit würde ihren Geschmack als eine Thatsache hinnehmen, aber ihn nicht verstehen, oder ihn für eine Schrulle halten. Aber die Wertung feinerer Kenner wirkte ansteckend, sie sickerte in weitere Kreise, und heute heischt es die Sitte, daß der korrekte Mann der Gesellschaft sich um Klinger bekümmere, daß er ihn mindestens interessant — wenn nicht finde — so doch nenne. Wenn wir sagen: „das Gute und Echte bricht sich Bahn", „das Gute hat Erfolg", so heißt das nicht: die Thoren werden bekehrt, die Empfindungsarmen werden zu fein empfindenden Kennern — ach nein, es heißt nur, daß entweder der Menge der Schein und die Einbildung einer Wertschätzung *eingeredet* wird, oder daß äußerliche Anerkennung Bewunderung mit den Lippen durch den Druck der öffentlichen Meinung erzwungen wird. Sollte aber die Kunst auf alle äußeren Erfolge verzichten können?

Wer will, daß die Kunst einen breiteren Raum im Leben der Gesellschaft einnehme, daß ihr eine ausgedehnte Pflege in Museen, Ausstellungen, Konzerthäusern, Theatern zu teil werde, daß auch schwieriger faßbare, sich nur an wenig fein Organisierte wendende Werke der Kunst durch Erfolg und Ruhm gekrönt werden, der muß auch die vorläufig einzigen, wenn auch mit anderweitigen Nachteilen verknüpften Mittel in den Kauf nehmen: Suggestion und Zwang der gesellschaftlichen Sitte. Dann aber ist die Unfreiheit des ästhetischen Urteils, dann ist die anempfundene, eingeredete, eingebildete und erheuchelte Wertschätzung *unvermeidlich*.

Karl Erdmann.

Rundschau.

Allgemeineres.

* Literatur.

Richard Wagner. Von **Houston Stewart Chamberlain.** Mit zahlreichen Bildnissen, Facsimilen und Beilagen. (München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vorm. Fr. Bruckmann. In Lederband Mk. 30.—)

Dieses Buch, das zunächst den Eindruck eines prächtigen Bilderbuchs für Freunde Wagners macht, kam gerade recht als Weihnachtsgabe und darf wohl auch als literarischer Heroldsruf zu den kommenden Bayreuther Festspielen gelten, die heuer das Jubiläum ihres zwanzigjährigen Bestandes feiern werden. Aber die Vorzüglichkeit der Ausführung hebt das Werk weit über den relativen Wert einer Gelegenheitsschrift hinaus und sichert ihm einen ausgezeichneten Platz innerhalb der umfänglichen Wagnerliteratur.

Der literarische Teil hat also Houston Stewart Chamberlain zum Verfasser, einen Engländer, der den meisten deutschen Wagnerianern an Tiefe der Auffassung und Klarheit der Schreibweise sehr überlegen ist. Aber der hohe Ernst, womit er sein Thema anpackt, paßt nicht zu einem solchen Bilderbuche. Man kommt zu gar keiner Sammlung vor lauter ablenkenden Schaustücken. Auch das große Format beeinträchtigt die Uebersichtlichkeit und Bequemlichkeit der schon an sich nicht eben leichten Lektüre. Ich wünschte sehr, das Buch einmal in einer bloßen Textausgabe in handlichem Formate zu besitzen, um es eindringlich studieren zu können; denn es ist ein geistvolles und und gedankenreiches Buch.

Digitized by Google

Chamberlain beginnt mit einer biographischen Darstellung, die im bewußten Gegensatz zur historischen Detailforschung nur Wichtiges und Wesentliches vorzubringen strebt. Ausscheidung alles überflüssigen Namen- und Datenwerks, aller nebensächlichen Reminiszenzen scheint ihm die Hauptaufgabe des Biographen zu sein. „Was nützt es," sagt er, „wenn ich zehn Monate im Wagner-Museum sitze, um zehntausend Zeitungsurteile über den Meister zu lesen? Der Mann, der vor dreißig Jahren sein absprechendes Urteil über eine Sache, die er gar nicht fassen konnte, in aller Eile für das Morgenblatt zu Papier brachte, war ein armer Mensch, der sein täglich Brot auf diese Art verdienen mußte; sein Urteil aber als geschichtliches Dokument aufzubewahren und zu studieren ist absurd". Damit ist die Stellung des Autors klar gekennzeichnet, und so ruht denn der Schwerpunkt seiner Arbeit im zweiten und dritten Kapitel, worin Wagners Kunstlehre und Kunstwerke ausführlich behandelt werden. Den Schluß bildet, gleichsam als Epilog, ein Kapitel über den „Bayreuther Gedanken".

Ganz vorzüglich bewährt sich Chamberlain namentlich da, wo er das Gedankengebäude Wagners im kurzen Aufriß vor uns entwirft. Eine so übersichtliche, aus eindringlichster Kenntnis und vollem Verständnis der Schriften des Meisters entsprungene Darstellung seiner Ansichten über Politik, Philosophie, Regeneration und Kunst haben wir bisher nicht gehabt. Denn wie Chamberlain es vermag, diese Gedanken zu gruppieren, innerlich zu verbinden und folgerichtig zu einem einheitlichen Bilde zu gestalten, das ist kein bloßes Literatenkunststück. An feinen Bemerkungen ist nirgends ein Mangel; ich verweise z. B. auf die Erörterung der „plastischen Widersprüche". Aber einer genetischen Schilderung der Wagnerschen Ideenwelt geht Chamberlain bei seiner antihistorischen Tendenz absichtlich aus dem Wege. Dieselbe Tendenz zeigt sich auch in dem Kapitel über die einzelnen Musikdramen, wo er die Quellenvergleichung in das Gebiet des wissenschaftlichen Sportes verweist. Ja, er überträgt, wie mir scheint, diese Abneigung auf die Quellen selbst und wird darum ungerecht gegen Gottfrieds herrlichen Tristan und Wolframs tiefsinnigen Parzival. Die Besprechung der Werke betrifft vor allem die Handlung, den dramatischen Bau, während die Sprache und gar die Musik nur gelegentlich beurteilt werden. Nun sollte man freilich meinen, daß in einem Buch über Wagner doch wahrlich der *Musiker* öfter zu Worte kommen würde, — aber Chamberlain weist einen hierauf bezüglichen Tadel von vornherein ab, indem er feststellt, daß die Berufsmusiker zur Erkenntnis der Wagnerschen Tonsprache bisher sehr wenig beigetragen haben, sondern das Feld dilettantischen Literaten überließen, deren Bahnen er nicht folgen wolle.

Chamberlains Standpunkt ist entschieden hoch. Das schließt nicht aus, daß er in Bezug auf gewisse Punkte der Wagner-Sache schief ist. Aber um dies zu zeigen, bedürfte es eines Buches von ziemlich gleichem Umfang, denn mit ein par Worten ist er eben nicht abzuthun. So muß ich mich diesmal mit jener Art der Kritik begnügen, die er selbst als die seine bezeichnet: es ist die der Naturgeschichte, welche niemals erklärt, an einem Tier sei das oder jenes ein *Fehler*, sondern einfach feststellt, *wie* jedes Wesen organisiert ist. So will denn auch Chamberlain nichts, als Wagner „wiederspiegeln" wie er war, und das ist ihm freilich für alle die Ansichten dieser großen Künstlergestalt gelungen, die er überhaupt betrachtet.

Die künftige Wagnerforschung wird sich indessen mit dem beschreibenden Verfahren wohl nicht zufrieden geben können. Kunstgeschichte und Kunstkritik ist keine Naturgeschichte. Sie wird wie bei anderen Großmeistern Werke und Ideen von höherer oder geringerer Reife unterscheiden, ja, sie wird innerhalb der einzelnen Werke selbst schönste, schöne und minder geglückte Partien auszeichnen, ohne zu fürchten, daß sie dadurch die schuldige Pietät verletze. Sie wird endlich zu erforschen haben, welche Momente des Wagnerschen Kunststils einen prinzipiellen Fortschritt bedeuten und welche hinwieder als individuelle und relativ berechtigte Eigentümlichkeiten anzusehen sind. Um so mehr, weil der Mangel an diesem Unterscheidungsvermögen den größten Teil der modernen Musiker in eine Sackgasse geführt hat, aus der sie zum Schaden unserer Kunstentwicklung wenigstens in der jetzt eingehaltenen Richtung keinen Ausweg finden können.

Das zu untersuchen lag natürlich nicht in Chamberlains Plane, und wenn ich hier den Wunsch nach einer Ergänzung seines Werkes in diesem Sinne äußere, so soll das kein Vorwurf sein. Die edle, liebeglühende Begeisterung und die hohe Sachlichkeit, welche das Buch auszeichnet, wird wohl auch Jenen Anerkennung abnötigen, die den unbedingten Glauben an Wagner mit dem Verfasser nicht teilen. Es ist hier eben keine Schwärmerei ins Blaue, sondern Chamberlain verficht sein Credo mit Gründen, mit bestechenden Gründen sogar. Aus allen möglichen Gebieten des Wissens trägt er dank einer umfassenden Bildung und mit großem dialektischen Geschick Stützen für die Lehren des Meisters herbei. Er ist der Thomas von Aquino der Bayreuther Religion, und man muß die scholastische Citatenstoppelei, die phantastische Exegese und den Motivenjagdsport der landläufigen Wagnerliteratur kennen gelernt haben, um diese neueste Erscheinung nach Verdienst zu würdigen.

Wir sehen, eine nähere Beschäftigung mit dem Werk macht es unzulässig, es mit der Bezeichnung „prächtiges Bilderbuch" erledigen zu wollen, die sich, wie erwähnt, uns nach den ersten Blicken in seine Blätter aufdrängt. Daß aber die Ausstattung mit Bildern hier eine ungewöhnlich große Rolle spielt, bleibt ja bestehen. Bemerkenswerter Weise ist diesmal die Familie des Meisters aus ihrer sonst streng beobachteten Zurückhaltung einigermaßen herausgegangen und hat wenigstens viele ihrer Bildschätze zur Reproduktion überlassen. Auch andere Besitzer einschlägiger Raritäten steuerten bereitwillig bei, nur das Wagnermuseum in Eisenach verweigerte die Benutzung seiner Bildersammlung. Von den veröffentlichten Porträts, die teils in Photogravüren, teils in Lichtdrucken wiedergegeben sind, interessieren natürlich zunächst jene des großen Künstlers selber. Neu war mir das sprechend lebensvolle aus der Petersburger Zeit (1863), ferner aus den siebziger Jahren die (allerdings wenig ausdrückende) Großsche Privataufnahme und das schöne, durch einen fein-ironischen Zug um den Mund eigentümliche Bildnis von Lenbach. Aus dem Jahr 1880 stammt das Gemälde Purys und die Photographie Wagners mit seinem Söhnchen, letztere besonders charakterisiert durch den lächelnden Stolz, der sich auf dem Antlitz ausprägt. Bei den andern, schon mehr oder weniger bekannten Porträts rechtfertigt sich die Wiedergabe durch ihre Schönheit von selbst. Ueberdies sollen gerade sie besonders wohl-

Digitized by Google

getroffen sein. Von sonstigen merkwürdigen Vollbildern seien noch das der Mutter des Meisters, dann ein Jugendporträt Liszts, der Schopenhauer Lenbachs sowie die von Krausse für die Villa Wahnfried gemalten Porträts Schillers und Beethovens erwähnt. Auch die Schröder-Devrient, König Ludwig II. und der Tristansänger Schnorr von Carolsfeld weisen ihre edlen Züge. Unter den Textillustrationen ziehen namentlich die Abbildungen der Verwandten und Freunde Wagners (Nietzsche, Heinrich v. Stein, Wolzogen, Adolf, Albert, Rosalie, Wilhelmine Wagner, Röckel, Uhlig, Gobineau, Heckel u. a.) teils wegen ihres Gegenstandes, teils wegen ihrer Seltenheit an. Man weiß doch jetzt wie die Leute ausgesehen haben, die so eng mit dem Meister verknüpft sind. Mit Befremden wird Mancher ein Bild der zweiten Gattin Wagners vermissen; dafür ist der Sohn auf einem Vollbilde (nach Gilbert) dargestellt. Von Wagners Freunden und Vorkämpfern fehlen leider Tichatscheck, Cornelius, Gasperini, Porges, Rohl und Tappert. Daß Kaempffers Tannhäuser und Hendrichs Gemälde nach des Meisters Musikdramen beigegeben sind, sei als Beleg dafür hingenommen, wie das Wagnersche Kunstwerk moderne Maler befruchtet hat. Daß dies nicht immer in sehr glücklicher Weise geschehen ist, wird freilich auch von einigen der hier reproduzierten Bilder bezeugt. Ueber Hendrich insbesondere hat sich ja der Kunstwart bereits früher nicht eben voller Bewunderung ausgesprochen.

Richard Batka.

Dichtung.

* Schöne Literatur.

Ueber allen Gipfeln. Roman von Paul Heyse. (Berlin, W. Hertz, [Besserschе Buchhandlung.] Mk. 5.—.)

Der preußische Legationssekretär von Friesen ist, ehe er zur Gesandtschaft nach Madrid geht, in seine Heimat, das Fürstentümchen Blendheim, gekommen, gelockt hauptsächlich durch die Erinnerung an die schöne junge Malerin Lena, von der er sich einst losgerissen hat und die er nun doch als Braut heimführen möchte. Auch Lena liebt ihn noch, und so wäre alles in schöner Ordnung, wenn die Beiden sich kurz und gut offen aussprächen. Das aber geschieht erst nach ungefähr vierhundert Seiten. Also eine humoristische Komödie der Irrungen? Nein, sondern eine lang ausgesponnene ernste Geschichte, die da und dort sogar das Tragische streift. Schließlich, allerdings, führt der Mann, der nach abermaliger aber ganz kurzer Abwesenheit von Blendheim in einem „ganz weißen, sehr eleganten Sommeranzug" wiedergekehrt ist, seine Braut im „Hochzeitswagen — dem elegantesten Mietwagen, der in Blendheim aufzutreiben gewesen, von der Pforte des Turmflügels hinweg zum Schloßhof hinaus durch ein dichtes Spalier von Nachbarn und Bekannten jedes Alters und Geschlechts, welche die Braut recht in der Nähe beim Einsteigen hatten bewundern wollen, — zum Standesamt" und von da, die Vielbeneidete, als Frau Legationsrätin nach Madrid.

Ich habe ein paar Worte citiert, weil sie mir für die Stimmungshöhe, auf der sich die Charakteristik des Helden bewegt, leider bezeichnend scheinen. Es muß heraus: es ist etwas Claurensches in der Erzählung von diesem Herzensbrecher Friesen, diesem unsterblichen „interessanten" und „geistreichen" schönen Manne, der nun seit hundert Jahren und länger in der Unterhaltungsliteratur herumläuft, und das ist das Merkwürdige, hier auch von Paul Heyse wirklich und wahrhaftig noch interessant gefunden wird. Für mich dagegen ist dieser Herr von Friesen ein so unerquicklich eitler vielredender Hohlkopf, daß ich besorgt frage: was soll die arme Lena nun eine ganze Ehe lang mit ihm anfangen? Freilich, ich kenne ja diese Lena selber kaum. Nach Heyses Mitteilung ist sie sehr tugendsam, sehr stolz und, selbstverständlich, sehr schön. Aber eine Anschauung von ihr gewinnt kein Leser, und wir sehen auch nicht, was die Beiden eigentlich an einander kettet. Die erste und wichtigste Aufgabe jeden Dichters: für seine Hauptgestalten, den Leser oder Hörer stark innerlich zu beteiligen, — hat Heyse diesmal nicht gelöst.

Nun aber können wir loben: unter den Nebengestalten finden sich welche, die weit besser gelungen sind. So die muntere Freundin Lenas, die frühere Sängerin, die so gern in Gedanken fürchterlich leichtsinnig ist, aber nie mit Thaten, ein drolliges grundgutes kleines Frauenzimmer mit hellem Kopf. Und ihr späterer Gatte, Friesens Jugendkamerad, Hans Wolfhardt, ein Weltweiser, der auf kleinem Dorfschulmeisterposten still bei guten Büchern lebt. Und dessen natürlicher Herr Vater, Seine Exzellenz der regierende Herr Minister, ein herrischer kleiner Despot, aber ein ganzer Mann. Dieser Exzellenz eheliche Tochter freilich, dann der Polizeidirektor, der ihm dient, ferner ein Botaniker, der um Lenas Hand wirbt, und ein dichtender Apotheker haben Ahnen im Lande der Karikatur. Und in gewissem Sinne hat solche sogar Ihre Durchlaucht, die Frau Fürstin, in der wir ein slavisches Rasseweib sehen sollen, während ihr Gatte, der Fürst, eines der mit wenigen Linien glücklich gezeichneten Menschenbilder bedeutet, die an den Heyse seiner besten Schaffenszeit erinnern. Der Mann läßt seinen Minister regieren, er photographiert am Tage und astronomiert in der Nacht, ist unbedeutend und wird beinahe zum Hahnrei, weil seine hohe Gemahlin sich nach was Besserem sehnt — und trotzdem bleibt er uns ununterbrochen achtungswert und sympathisch: sicherlich ein starker Beweis für die Kunst seines Gestalters.

Wenn das nur eben nicht Alles Nebensachen wären! Aber da liegt's ja: Heyses ganzer Geist ist so einseitig auf das Ästhetische hin gebildet, daß er schier ohne Mühe vortrefflich darstellt, was er wirklich erfaßt hat, daß ihm aber die Vielseitigkeit und Tiefe fehlt, außer in den allerglücklichsten Stunden mehr von einer Seele eben zu erfassen als zur Belebung einer Nebenfigur oder eines schnell vorübergehenden Novellenhelden zureicht. Wo sichs um eine tief innerliche Entwicklung handelt, da versagt seine Kunst, einfach, weil seine Fähigkeit, sich zu vertiefen, versagt und somit seiner Kunst der Stoff ausgeht.

Und so ist's auch, wo sich's nicht um Menschencharaktere sondern um charakteristische Erscheinungen des Völkerlebens und um geistige Bewegungen der Zeit handelt. Diesmal zieht Heyse das Nietzschesche Uebermenschentum in sein Buch. Wir haben zu Nietzsche und zur Nietzsche-Vergötterung mehrmals so deutlich Stellung genommen, daß wir vor dem Verdachte gewappnet sind, diese Anbetung mitzumachen. Wie aber Heyse hier mit einem Geiste umspringen zu können glaubt, dessen ungeheure Gefährlichkeit auch sein entschiedenster Gegner bewundernd gerade in seiner Größe finden muß, das bezeugt wieder eine ganz merkwürdige Oberflächlichkeit des Verständnisses. Mit so zierlichem

Digitized by Google

Geplauder einen Nietzsche abthun zu wollen, heißt mit Salonpistolen auf die Adlerjagd gehen.

Schade um das viele Hübsche in diesem verfehlten Buch! Sein Haupthelb wäre besser nicht geboren worden, seine Hauptheldin geht als ein Schatten um. Seine Nebenfiguren aber hätten unter sich eine Reihe anspruchsloser Stücke ganz artig abspielen können. A.

Theater.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Münchner Bericht.*

Wäre nicht das Gastspiel der Madame Judic vorausgegangen, das in seinem Wesen durchschaut zu haben, meine Höflichkeit Herrn Possart unbedingt zutraut, man hätte vermuten können, er habe mit seinen Franzosengastspielen doch noch andere als geschäftliche Zwecke im Auge. Denn Madame Ségond-Weber von Théâtre français, die darnach mit ihrer Truppe das Residenztheater beherrschte, bot uns Genüsse, denen man künstlerischen Charakter allerdings nicht abstreiten kann. So aber muß man den armen Herrn Possart bedauern. Er glaubte, mit dem Französeln allein ließen sich schon Geschäfte machen, aber jene schon citirten „durch Bildung und Besitz maßgebenden Kreise", die Madame Judics Winken so verständnisvoll gelauscht hatten, fanden Madame Ségond-Webers ernste Gesten nicht vergnüglich — das Haus blieb leer fast bis auf die Stätten, wo jene weilen, die nicht zur „Gesellschaft" gehören, Stehparterre und Amphitheater.

Es war kein Schade darum, denn es sind ja immer nur wenige, die Großes zu genießen verstehen, und — das muß ich gleich Eingangs feststellen — die französischen Gäste boten uns etwas Großes. Freilich nicht mit ihrer Schauspielkunst; nicht einmal etwas ausgesprochen Eigenartiges konnte ich in letzterer finden; es war dieselbe hohle und falsche Deklamation, die man allenthalben auch bei uns antrifft. Der Schauspieler scheint es für nötig zu befinden, bevor er eine Rolle antritt, seine Vernunft beiseite zu legen, um uns nach Befreiung von diesem „antigenialen" Apparat unter wunderlichen Gestikulationen Zerrbilder von Menschen vor Augen zu führen, an die er selber „im Ernstfall" keinen Augenblick glauben würde. Ferner begrüßte ich als alten Bekannten die treffliche Methode des Intriganten, z. B. die ganze Schwärze seiner Seele durch ein scharf gezischtes „sss" klar zu machen, oder des Gewaltigen, die Gewalt seiner Seele durch die unheimliche Tiefe seines Basses auszudrücken. Selbst Mme. Ségond-Weber verstand es nicht, frisches Leben packend darzustellen, wenn sie auch im allgemeinen besser deklamierte als ihre Mitspieler.

Man versuchte bei uns, eine Erklärung und Entschuldigung hiefür in dem schablonenhaften Wesen der aufgeführten Stücke zu finden. Aber ich glaube, daß gerade dieses Urteil auf einem schweren Mißverständnisse beruht, daß man die ganze „klassische" Dichtung der Franzosen ungerecht, weil von falschen Voraussetzungen aus, besieht, und so gar nicht in die Möglichkeit kommt, das Bedeutende in ihr unbefangen auf sich wirken zu lassen. Mir scheinen diese Dramen (der „Cid" von Corneille und die „Phaedra" von Racine* so trefflich, daß ich behaupte, man könne an ihrer Hand besser in die Tiefe des französischen Wesens eindringen, als dies selbst die Werke der bedeutenderen Autoren der Gegenwart ermöglichen. Namentlich die „Phaedra" ist von solcher Großartigkeit, daß es sich wohl verlohnt, wieder einmal einige Worte darüber zu sagen, zumal wir bekanntlich eine ganz vortreffliche, fast wörtlich-genaue Übersetzung davon haben, die kein geringerer als Schiller verfaßt hat.

Ich halte die „Phaedra" geradezu für eines der bleibenden „großen Werke" aller Zeiten. Die Liebe wird hier in der ganzen Fülle ihrer Macht dargestellt. Nicht die Leidenschaft, die neben anderen Wünschen ein heißes Begehren nach dem Geliebten hat, sondern jene Liebe, die sich wie ein Verhängnis über den Menschen senkt, sein ganzes Sein mit süßer Glut erfüllt, und alles andere aufgehen läßt in dem einen gewaltigen Sehnen nach dem vollen Besitz eines andern Menschen, nach der uneingeschränkten Vereinigung mit ihm. Trägt eine solche elementare Leidenschaft verzehrende Tragik schon in ihrem Wesen selber, so tritt in unserm Stücke noch die Tragik äußerer Verhältnisse hinzu, indem Phaedra ihren Stiefsohn begehrt und so ihre Liebe voll eines wilden Frevels ist, gegen den sie selber verzweiflungsvoll aber ohnmächtig sich auflehnt. Und wie ist dieser gewaltige Vorwurf so gewaltig behandelt. Welche Glut verzehrender, süßer, hilfloser Liebe weht allein aus dem Auftritt, da sich der Unglücklichen die Worte auf der Zunge buchstäblich verkehren, daß sie, statt für ihr unmündiges Kind zu flehen, dem Geliebten ihre ganze verbrecherische Leidenschaft wider den eigenen Willen, von seinem Anschauen hingerissen stammelt! Aber es ist hier nicht der Ort, dieses Meisterstück von Szene zu Szene zu verfolgen. Nur noch das möchte ich betonen, wie sehr das Werk den bestimmten Stempel der Nationalität in der Art seiner Anordnung trägt. Zwar nicht der Franzose fin de siècle tritt uns daraus entgegen, auch nicht der aufgeregte Politiker des Tages, aber ein Landsmann jenes Franzosen, der gewöhnt ist, das Leben bei aller Lebhaftigkeit des Temperaments mit hellen, verständigen Augen anzuschauen und mit ausgesprochenem Sinn für Genügsamkeit und Maß es leicht, geschickt und zielbewußt zu lenken. Die Leidenschaften, die bei Shakespeare in wild genialen Szenen sich bis zum Gipfelpunkte übereinander türmen würden, werden hier mit klarem Verstande und Bewußtsein den Zwecken des Stückes gemäß bewegt, ineinandergeschlungen und in exakter, ich möchte sagen, reinlicher Weise wieder entwirrt. Da jedoch das heiße Leben darunter keinen Schaden nimmt, so kann eine solche schöne Übersichtlichkeit dem Stücke nur zum Ruhme gereichen. Wir Deutschen, die wir das Beste anderer Völker für unser Theater gewonnen, wir sollten wahrlich auch diese gewaltige Tragödie uns von Zeit zu Zeit neben Shakespeareschen und Calderonschen Stücken vorführen lassen: sie würde uns nicht nur ein Nachbarvolk von seiner besten Seite kennen lehren, sondern auch unsre eigne Seele bereichern und heilsam befruchten.

Ich habe dann über „Das Glück im Winkel" von Sudermann, das uns ebenfalls das Residenztheater

*) Wir müssen die Entschuldigung unsrer Leser dafür erbitten, daß dieser und andre Berichte so spät zum Abdruck kommen. Die Schuld daran trägt der Wunsch vor Weihnachten nach Möglichkeit viele von den Neuheiten des Buch- und Kunsthandels zu besprechen — also unsre „Weihnachtsschau", die in der vorigen Nummer den Platz für andre Beiträge beschränkte. K.-L.

*) Das dritte der hier aufgeführten Stücke, „Les Jacobites" von François Coppée, ist allerdings für unser deutsches Gefühl ungenießbar.

Digitized by Google

brachte, zu berichten. Bei der Bühnengeschicklichkeit, ja mehr — bei der Darstellungskunst, der Beobachtungsgabe und dem ausgeprägten Sinn des Verfassers für wirkungsvolle Situationen ist's kein Wunder, daß es bei seiner ersten Aufführung einen glänzenden Erfolg errang. Ich muß gestehen, daß auch ich, obwohl ich aller Sudermannschen Kunst von vornherein Mißtrauen entgegenbringe, von manchen Vorgängen beim erstmaligen Anhören des Stückes ergriffen wurde; freilich, ganz zufrieden geben wollte sich auch da schon das kritische Bewußtsein nicht. Und als ich das Stück zum zweiten Male gesehen hatte, als es mir möglich war, nicht nur den Vorgängen, sondern auch den Reden der einzelnen Personen genauer zu folgen da erstand in großer Klarheit der Sudermann wieder vor mir, den ich schon von früher her kenne: ein Mann, dessen großer Begabung, dessen geschicktem Verstande der Wert seines Innenlebens durchaus nicht die Wage halten kann, so daß alles, was er schafft, wohl die Spuren starken Talentes trägt, nicht aber als Ganzes ein volles Kunstwerk wird. Und so stark ist für mich dieser Gegensatz zwischen Talent der Mache und Gehalt der Sache, daß mir die Sudermannsche Kunst geradezu den unerquicklichsten Eindruck macht, den ich überhaupt erhalten kann, den Eindruck der Unechtheit. Der Verstand des Künstlers nämlich wählt gewandt ein bedeutendes Problem, spitzt die Situation aufs spannendste, das Temperament belebt sie aufs wirksamste, aber im entscheidenden Momente macht sich plötzlich der Mangel an innerem Gehalt des Schaffenden aufs empfindlichste geltend, und statt des Großen, das man erwartet, erhält man eine schön servierte Portion Philistermoral.

„Das Glück im Winkel" behandelt die Erlebnisse einer jungen Frau, Elisabeth. Sie ist als heimatlose Waise bei vornehmen Verwandten herumgestoßen worden und hat sich schließlich aus Verzweiflung über eine aussichtslose Liebe von einem braven Schulrektor, Wiedemann mit Namen, gewinnen lassen, der sie in seinem „Winkel" birgt, wo sie wenigstens Ruhe und so ein bescheidnes Stückchen Glück zu finden hofft. Ihre Liebe aber, die Liebe zum Mann ihrer Freundin, dem Baron Röcknitz, will trotz aller Pflichtbethätigung und trotz alles warmen Gefühls für ihren Mann und seine Kinder sich nicht abtöten lassen. Wie sie den Geliebten nach langer Zeit allein wiedersieht, fällt sie ihm nach erregter Zwiesprache überwältigt um den Hals, und da nun der Baron, ihre momentane Schwachheit ausnutzend, sie dem Gatten zu verraten droht, wenn sie nicht die Seine werden wolle, sieht sie keinen andren Ausweg vor sich als freiwilligen Tod. Dem rechtzeitig gewarnten Rektor Wiedemann gelingt es indessen noch glücklich, sie von dem verzweifelten Schritte abzuhalten und sie durch seine unendliche Güte zu überzeugen, daß ein Zusammenleben zwischen ihnen in ihrem Winkel auch fernerhin noch möglich sei.

Sehen wir uns die Ausführung dieser Geschichte näher an.

Der erste Akt enthält eine geschickt gegebene Exposition der Verhältnisse des Stückes, er bringt nicht gerade originelle Gestalten (eine herzlich abgeschmackte sogar — eine Blinde, die gute und böse Menschen instinktiv unterscheidet), gegen Ende des Aufzugs aber erscheint der Baron Röcknitz, und nun wird uns durchaus gewandt das Bild eines Edelmannes vor Augen geführt, der nicht nur ein Mann von Rasse, sondern auch von gewaltiger Arbeitskraft, Energie und einem siegreichen Selbstbewußtsein ist. Im zweiten Akte, dem spannendsten des ganzen Stückes, kommt es dann zum Konflikte zwischen den beiden Hauptpersonen: zwischen Elisabeth, dem großangelegten Weibe von seelenvoller Güte und leidenschaftlichem Temperament, und Röcknitz, dem stolz seinen Instinkten folgenden Kraftmenschen. Der Baron will das Weib, das er vor Jahren hat lassen müssen, wiedergewinnen. Ohne Hehl, in wilder Offenheit gesteht er ihr, daß in seinem „Blut" eine unbändige Sucht nach Weibern schreie. Nie aber habe er Elisabeth zu dieser Art Weibern gezählt. Er habe sie wahr geliebt, sein braves Weib verstoßen, sie an seine Stelle setzen wollen, damals, als sie zu ihrem Unheil sich getrennt. Wir fühlen, wie diese Ausbrüche auf die Seele des mit solcher Glut verlangten Weibes wirken müssen, wir fühlen, der Dämon gewinnt Gewalt über sie. Und wie nun noch der Baron verzweiflungsvoll aufschreit, daß er nicht leben könne ohne sie, daß seine Seele verkomme ohne die Genossin, die geistige Teilnehmerin an seinen Thaten, da packt es uns ganz eigen. Nicht mehr ein Rassemensch von ungebrochener Kraft allein, sondern ein Mensch in hohem Sinne des Wortes steht vor uns auf, ein Mensch, der voll trotziger Eigensucht zwar, aber auch voll des edelsten Geistes ist, des Geistes, der in dem Weibe eine Teilnehmerin an seinem ganzen Leben mit gewaltiger Sehnsucht verlangt. Elisabeth, hingerissen, wirft sich ihm um den Hals. Ich muß gestehen, ich war ergriffen. — Da richtet sich der Baron auf und ruft leidenschaftlich: „ah, wie es küssen kann dieses Weib!" Dies Wort riß mich mit einem Ruck aus allen meinen Träumen. Wie? in einem solchen Momente, wo er die Genossin des Lebens, die Teuerste, sich wiedergewonnen, ist fast sein erstes Wort eins, das unzweifelhaft über den sinnlichen Eindruck einer Liebkosung aufs kleinlichste sich äußert? Ich verscheuchte zwar dies Bedenken wieder, ich sagte mir sofort: „das ist nun eben ein Mensch, bei dem alles nebeneinander Platz hat," aber der Verlauf des Stückes sollte mir nur zu sehr Recht geben darin, daß ich den Gehalt des Barons, von Sudermanns Worten verführt, allzu hoch angeschlagen hatte. Derselbe Mann nämlich, der mit der unbändigen Rücksichtslosigkeit aufgetreten ist und zugleich versichert hat, der Vorwurf, er habe Elisabeth zu seiner Geliebten machen wollen, berühre ihn, als schiebe man ihm Heiligtumsschändung unter, derselbe Mann kann einerseits seinen Stolz soweit herabbeugen, dem Rektor ins Gesicht ein Freund, ihn hinter dem Rücken in seiner Mannesehre kränken zu wollen, und andrerseits vermag er's, die angebetete Frau in ein noch viel unsittlicheres, weil lügenhaftes, heimliches Verhältnis zu bringen! Der rücksichtslose, nur seinen eigenen Willen kennende Kraftmensch, warum zertrümmert er nicht ohne weiteres die Verhältnisse um sich her, um dem tiefen Bedürfnis seiner großen Seele genügen zu können und sich ein stolzes, wahres Glück auf diesen Trümmern skrupellos zu erringen? Warum nicht? Man könnte natürlich die Frage auch umkehren und sagen: „warum verlangst du denn das alles von ihm, warum überschätzest du ihn so? Sudermann hatte ja nur die Absicht, einen Rassemenschen niederen Grades, einen Menschen von trotziger Kraft ohne höheren Gehalt zu geben." Wenn aber Sudermann keinen andern schildern wollte, ja warum, muß ich wieder einwenden, warum hat er ihm dann den Schrei nach einer Seelengenossin so unverkennbar aus innerstem Herzen kommen lassen? War es ihm denn nur um eine Wirkung mehr zu thun, oder konnte er den Charakter seines Helden auf

Digitized by Google

dieser Höhe der Entwicklung nicht halten, — oder aber, und das ist meine Meinung, fühlte am Ende der Autor selber gar nicht, auf welche Höhe der Entwicklung er den Charakter gebracht hatte? Da wäre der Fall gegeben vom Kontrast zwischen Talent und Gehalt: der begabte, vielbelesene Mann erkennt die Wirksamkeit des Ausspruchs einer gewissen Seelenregung, der Mangel an innerem Gehalt verursacht aber, daß er die ganze in diesem Ausspruch liegende sittliche Tiefe mit all' ihren notwendigen Konsequenzen für den Charakter des Betreffenden nicht auszuschöpfen vermag.

Aber selbst das will noch wenig besagen im Vergleich zu der traurigen Schlußmoral, die, meiner Ansicht nach, in einem ganz anderen Lichte zu glänzen denkt, als in ihrem eigenen. Wir stehen vor der letzten Szene. Elisabeth ist im Begriffe, das Haus zu verlassen, als ihr der Rektor entgegentritt. Der ist gezeichnet als eine Gestalt von unendlicher Güte, von einer Güte, die geradezu erhaben wirken und einen im Innersten packen müßte, wenn ihr Träger nicht zugleich ohne jede Männlichkeit wäre. Er hat Elisabeth „gestohlen", wie er sagt, da er wußte, daß ihre Liebe trotz ihrer Zustimmung zur Heirat einem andern gehörte. Und nun schleppt er sich beständig mit einem unsicheren Gefühle dem Weibe gegenüber herum; wie eine Elster kommt er sich vor, die etwas Glänzendes in ihren Winkel geschleppt hat. Solch ein Gefühl ist bei der tiefen Güte und dem einsichtsvollen Herzen des Rektors, der ja die Frau keinen Tag länger bei sich halten will, als sie selber es wünscht, nicht nur unberechtigt, sondern geradezu unmännlich. Ein Mann sollte hier in seinem letzten, reinen Bewußtsein einen Halt finden; ja dieser tiefe, innere Halt sollte ihm sogar das betrübliche Angstgefühl nehmen, das er vor dem Moment hat, wo ihn die Frau verlassen könnte: einer, der so tief erkannt und so edel verzichtet hat, muß andererseits auch der Notwendigkeit *fester* ins Auge blicken können. Natürlich immer nur, *wenn* seine Güte Mark haben und sein Wesen erhebend wirken soll! Will dies Sudermann *nicht*, freilich, dann bleibt nur Verwunderung über einen Dichter, der eine edle Frau mit unverkennbarer Billigung dieser Handlungsweise an der Brust eines solchen Helden Schutz suchen läßt; eines Helden, den man weder mißachten kann, weil er dazu zu gut, noch achten, weil er dazu zu schwächlich ist.

Wir sind abgeschweift. Ich wiederhole: dieser Mann also tritt seiner Frau in der letzten Szene entgegen, und nun kommt es zur Aussprache zwischen den Ehegatten. Elisabeth bekennt ihre Schuld und ihren Entschluß, das Haus zu verlassen; mit diesem Schuldbewußtsein könnte sie ihrem Manne nicht mehr ins Auge schauen, obschon sie jetzt den unwürdigen Charakter des Barons erkannt (und damit augenscheinlich ihre Liebe zu ihm eingebüßt) hat. Da offenbart ihr Wiedemann sein ganzes gütiges Herz; nicht der leiseste Vorwurf gegen das schuldige Weib erklingt; *er* ist der Schuldige; ja, er gesteht, was er ihr bisher vorenthalten, den Verdacht, den er seit seiner Verlobung mit sich herumgetragen, er habe in ihr ein verlassenes Opfer, kein reines Weib geheiratet. Hat er's sie je fühlen lassen? Glaubt sie nun, bei ihm bleiben zu können? — Erschüttert steht Elisabeth; sie schwankt, aber nein, sie vermag es doch nicht mehr, sie ist zu müde, zu müde des Kampfes, den sie in diesem stillen Winkel gegen sich selber geführt, gegen ihre Liebe; denn wenn ihr auch über letztere die Augen nun geöffnet sind, in ihrem Herzen bleibt doch noch die jugendheiße Sehnsucht nach Glück, das stürmische Verlangen nach Erlebnis. Da zieht sie der Rektor an seine Brust und tröstet sie mit milden Worten: das werde sich allmählich geben; diese Wallungen werden sich beruhigen, einschlafen; sie wird verzichten, wie wir alle verzichten müssen; sie wird älter werden und schließlich doch noch ein Glück im Winkel finden. Elisabeth nickt. Der Vorhang fällt.

Wie schon gesagt, ich konnte an der Begeisterung des Publikums für die in den Schlußworten des Stückes enthaltene Moral nicht teilnehmen. Auch ich meine zwar, daß Elisabeth wie ihrer Liebe so auch der Befriedigung manch' andrer jugendheißer Wünsche entsagen muß, aber daß Sudermann, oder meinetwegen Rektor Wiedemann hofft, diese „Wallungen" selber würden mit der Zeit einschlafen und sie dann noch ein Glück im Winkel finden, diese Hoffnung halte ich für eine erbärmliche Philisterhoffnung; denn in diesen Jugendwallungen, in diesem ungestümen Drang nach Erlebnis liegt zugleich organisch damit verwachsen jene edelste Sehnsucht, die den Menschen erst zum Menschen macht, die Sehnsucht nach dem Großen, Erhebenden. Mit dem Verzicht auf persönliches Liebesglück darf Elisabeth nicht zugleich diese „Wallungen" aufgeben, wenn sie sich nicht selber aufgeben will. Und schließlich hat es Elisabeth gar nicht nötig, selbst auf *Befriedigung* eines Verlangens nach großem Erlebnis zu verzichten; dies hat überhaupt kein Mensch nötig, auch nicht der in den beschränktesten Verhältnissen lebende. Er braucht ja nur den Blick in die *Tiefe* des Lebens zu lenken, statt ihn in vage Weite schweifen zu lassen; da pulst das Leben mit eben derselben Kraft im kleinsten Verhältnis, wie im größten Kreise, da läßt sich unendliches Glück aus dem vergessensten Winkel saugen, und auf welchem Wege er in die Tiefe dringe, allenthalben quillt es dem Durstigen aus dem Urquell der Schöpfung entgegen! Aber freilich, das eben hat ja Sudermann schon von vornherein ganz verkannt, daß in seinem Winkel das Leben grade so mächtig und gesunde Frohheit spendend flutet, wie auf den großen Gütern des Barons. Wem ginge das nicht hervor aus der ganzen Behandlung dieses Glückes im Winkel: es ist ja doch nur immer ein gewissermassen sekundäres, wehmütiges Glück der Zurückgesetzten, das so ein Winkel überhaupt bieten zu können scheint! Nun, deswegen hat der Verfasser mit seiner Lebensphilosophie doch alle romantisch angehauchten Philister auf seine Seite gebracht. Den tiefer Fühlenden aber, wenn er einmal klar die Moral des Stückes erkannt hat, weht es daraus an wie ein Modergeruch. Man stelle sich das Bild einmal vor: da sitzt ein junges Weib und wartet auf das Absterben ihrer tüchtigsten Empfindungen, um sich dann mit der klein und matt gewordenen Seele irgendwo behaglich einzuspinnen! Ist das ein Glück, wer ist erbärmlich genug, die Hand darnach auszustrecken?

L. Weber.

Berliner Bericht.

Zwei Künstlerdramen wurden uns in letzterer Zeit auf Berliner Theatern vorgeführt, die ihr Problem von grundverschiedenen Seiten anfassen.

Der Dichter des einen, welches den Titel „Nachruhm" führt, ist ein Plauderer. *Robert Misch* gehört zu jener Gattung von Wienerischen Talenten, deren beste Eigenschaft die Liebenswürdigkeit und deren größter Ehrgeiz das Volksstück ist. Er zerbricht weder sich noch den Zuhörern den Kopf und ist zufrieden, statt eines folgerich-

Digitized by Google

tigen Dramas einen lose gebundenen Strauß ins Parkett zu reichen. Das Parkett des Berliner Theaters kam ihm dabei gern entgegen, denn es besteht aus Leuten, die sich den Tag über abgearbeitet haben und abends ihre Phantasie und Gedanken auf den Ball führen wollen. So fanden sich Geber und Nehmer zu einem einträchtigen lustigen Plauderstündchen zusammen, und wer dabei den literarischen Griesgram spielen wollte, würde nur ein Störenfried sein. Jedes Theater hat sein besonderes Gesicht und sein Recht auf individuelle Beurteilung. Wenn ich im Deutschen Theater sitze, verlange ich reine Kunst, sei sie tragisch oder humoristisch: wenn ich ins Residenztheater gehe, erwarte ich Grazie und Leichtsinn, gleichviel ob sie über ernste oder spielerische Dinge ausgegossen sind; im Lessingtheater erwartet mich das im besten Sinne unterhaltende Salonstück, und im Schauspielhause weiß ich, daß ich den Horizont der Schulästhetik nicht überschreiten werde. Im Schillertheater sitzt der kleine Mann und läßt sich in seine Paradiese führen, und im Berliner Theater sitzt der freisinnige Bürgersmann und genießt die Kunst nach dem Rezepte einer wohlweisen Familienmoral. In dieser Zerteilung liegt ein großer Vorzug, der Vorzug, der in aller „Dezentralisation" liegt und der in einer Stadt wie Berlin sich charakteristischer ausprägt als in kleineren Städten. Wenn man das Kunstleben unserer Zeit von einem ruhigen Standpunkt aus beurteilen will, so muß man im Bewußtsein, daß die Differenzirung der Kunst eine notwendige Lebenserscheinung ist, jedes Ding in seinem Rahmen betrachten, sich über die Fülle dieser Rahmen freuen und das Beste in jedem Rahmen fördern. Man muß relativ sein, wenn man nicht doktrinär und unnütz werden will.

Also Herr Misch erzählt seinem Publikum eine Geschichte von dem Künstler, der immerfort zu kämpfen und zu ringen hat und nichts erreicht. Er setzt alle Hoffnung auf das öffentliche Vorspielen seiner Oper, an der er nun Jahre lang gearbeitet hat, während seine Familie in Nahrungssorgen lebt. Er spielt die Oper vor, aber es begegnen ihm nur lange Gesichter. Seine Zeit kommt erst, da er tot ist. Die Oper hat Erfolg, die Lieder kommen auf den Leierkasten, der Verleger kramt in den vergessenen und verstaubten Manuskripten seiner Jugendzeit, es ist heller Jubel über ihn. Man würde nun sehr überrascht sein zu vernehmen, daß er gar nicht tot ist; aber der Dichter hat auf diese Spannung verzichtet und teilt uns den Scheintod mit, noch ehe wir die Wendung erleben. Warum er das thut? Damit er die lustigen Szenen gewinnt, in denen die Angehörigen im schwarzen Trauerkleide lachen und die Freunde sich mit einer wichtigen Nachricht blähen, die für niemand mehr wichtig und neu ist.

Die Gedächtnisprobe ist eine wirksame Probe. Ich erinnere mich dieses Stückes gleichsam nur noch von außen. Ich sehe die große Enttäuschungsszene beim Vorspielen der Oper, ich sehe den Musiker, wie er plötzlich seine Lieder auf dem Leierkasten hört (er war natürlich während seines Scheintodes in Amerika), ich sehe das Schnüffeln des Verlegers, sehe die einzelnen Figuren im Umkreis, den Freund, der's gut meint, aber hitzig ist, den Kapellmeister, der nichts versteht, aber gern trinkt, den Theaterdirektor, der eine Null ist, aber die Autorität hochhält. Das sind alles Räder einer großen konstruierten Maschine, die lustig surrt, weil immer einer dahinter steht, der mit der Hand schnell nachhilft, wo die Kombination versagt. Denn mitten in der Berechnung ist ein gewaltiger Knacks. Die Angehörigen wissen von dem Scheintoten, der in Amerika herumläuft. Sie korrespondieren mit ihm. Sie müssen ihm also von seinen Erfolgen geschrieben haben. Aber er kommt zurück und weiß nichts davon, der Grund ist eben: die Überraschung ginge verloren.

Der Dichter des anderen Künstlerdramas, von dem ich heut spreche, faßt seine Aufgabe entgegengesetzt an. Er braucht die Geschichte vom Künstlerloose nicht, um damit zu ergötzen, sondern er hat sie erlebt, so stark erlebt, daß es ihn drängte, sie zu dichten. Und er knüpft daran keine offene und keine versteckte Moral. Es springt nichts heraus, wie ein Postskriptum, die Lehre liegt tief, tief drinnen in der Sonnigkeit einer Weltanschauung.

Unter dem Namen „Ernst Rosmer" hat die Frau des Rechtsanwalts Bernstein, die Tochter des Wagnerianers Porges in München, schon ihre Stellung in der Literatur. Die Fehler ihres Stückes „Te deum", das im Deutschen Theater gegeben wurde, sind so klar, daß sie nicht abgehandelt zu werden brauchen. Das Stück ist kein Vierakter, sondern es sind vier Einakter. Es ist ein bischen Sentimentalität in den dritten Akt hineingeflossen, die eine schlechte Farbenmischung bringt. Aber diese Fehler sind mir sympathisch, weil sie organisch sind. Das Stück ist so ganz aus der Stimmung geschrieben, daß es nur zu leicht geschehen konnte, daß die Stimmungen sich abgrenzten, statt sich zu einer konsequenten Handlung zu entwickeln. Und die Sentimentalität ist so ganz Begleiterscheinung zu der weiblichen Güte, die das Stück durchzieht, daß sie nur als Reflex wirken kann. Diese Güte ist der Inhalt, ist das Leben, ist der Wert des Dramas. Es sind Menschen, die sich lieben, in den verschiedensten Graden und Formen lieben, mit der Liebe der Hochachtung, der Liebe des Kindes, der Liebe der Sinnlichkeit, der Liebe des Stolzes, der Liebe des Erfolges und der Liebe der Unschuld, und sie umarmen sich in dieser Liebe um sich bald in ihr wieder zu zanken und zu erbosen — aber das Herz schlägt in ihnen allen laut, und selbst der Streit ist nur eine Form ihrer Liebe.

Der erste Akt ist die Familie. Der Vater ringt mit seinen Idealen, er ist ein stolzer Künstler und läuft blind seinen edlen Zielen zu. Die Mutter öffnet ihm bisweilen die Augen, es kommt auch zum Zwist, aber das ist nur der Kitt zu größerer Liebe. Die Tochter lebt im Vater trotz ihrer zarten Neigungen, die sie aus dem Hause locken, der Sohn lebt im Vater trotz seiner jungenhaften Gymnasiastenspäße. Was in diesem Akte passiert, ist die Erkenntnis des Künstlers, daß seine Berlioz'sche Tedeumaufführung zu schanden wird an der Wirklichkeit, die solchen selbstlosen Bestrebungen abhold ist: er steht vor dem finanziellen Untergang und nimmt darum eine Operettendirigentenstelle an, mit blutendem Herzen. Aber diese Handlung ist nicht die Hauptsache. Ein Familienbild entrollt sich da von einer Wahrhaftigkeit, wie es niemand dem Bühneneindruck nacherzählen kann. Es sind herrliche Menschen, die hier bei aller Misere, bei allem Streit und allen kleinlichen Sorgen von dem kaum sichtbaren und dennoch felsenfesten Band der Liebe umschlungen sind.

Der zweite Akt hat als Handlung die Befreiung des Musikers aus den erniedrigenden Verhältnissen der Operettenschmiere; er selbst hätte ausgehalten, aber seine Frau rettet ihn, um derentwillen er diesen Schritt gethan. Doch wieder ist nicht diese Handlung das Hauptinteresse. Eine Bohèmesphäre ist gezeichnet — wir sind im Probe-

Digitized by Google

raum der Bühne —, die köstlich ist und einen Juwel umschließt: die Abschiedsszene des Verlobungskandidaten von seinem Chansonettenverhältnis, ein uraltes Thema, aber noch niemals mit solcher Herzenswärme und solchem Taktgefühl behandelt.

Der dritte Akt gehört dem „Amerikaner". Der Amerikaner, kein Schablonenmensch des gewöhnlichen Onkeltypus, wird an dem Opfermut der beiden Kinder des Musikers, die ihm ihr alles bieten, um den Vater zu retten, aus seinem Materialismus zur wahren grundgütigen Natur zurückgeführt, die lange in ihm geschlummert hatte. Er beruft den Musiker zu einem Orchesterunternehmen, das er eben einzurichten im Begriffe ist. Die Kinder in ihrer unschuldigen Naivität, die an die Güte aller Menschen glaubt, gegenüber diesem Praktikus, auf dessen Stirne das Time is money steht und der nun durch Kinderunschuld in seiner wahren Natur enthüllt wird, — das ist die Stimmung dieses Aktes.

Im vierten erleben wir den glücklichen Erfolg der Orchesterprobe. Es ist herrlich, wie diese Menschen sich in der Angst und im Glücke finden. Sie gestehen sich die Angst nicht ein, sie gestehen sich aber auch das Glück nicht ein, sie tollen sich im mutwilligen Zanke bis zu allerletzt, zitternd ermutigen sie sich, fluchend umarmen sie sich, in der Aufregung der Freude wollen sie sich fast die Freude wieder ausreden, gestikulierend schieben sie sich hinaus in dichtem Knäuel, man hört sie noch poltern, der Diener kommt und löscht programmmäßig die Gasflamme aus, der Vorhang fällt.

Wir haben heut in Deutschland wenig Humor. Wir haben den flachen Witz in der schnoddrigen Form des Berlinertums oder der gemütlichen des Süddeutschen. Aber Humor? Hartlebens Humor z. B. ist höherer Studentenwitz; er betrachtet die Dinge verschmitzt lächelnd, aber er ist nicht aus dem weiten Leben gewachsen. Der Humor muß aus der Tiefe bitterster Erfahrung quellen, er muß die Frucht einer Überwindung sein, die uns die weiseste aller Lehren predigt: nehmt das Leben als ein kleines Theaterstück, genießt es, statt es anzuklagen, genießt es, so weit es euch gegeben ist, und wenn ihr die Goldigkeit eines ruhigen Herzens besitzet, so wird euch gar viel gegeben werden. Das ist es, was ich in dem Werke der Ernst Rosmer vor Allem schätze. Hier ist der sonnige Humor, der uns die Tiefen des Lebens farbig und funkelnd beleuchtet, daß wir eine neue Freude an ihnen gewinnen. Hier ist der Humor, der uns hilft, heller zu sehen. Vielleicht wäre zu einer andern Zeit das Rosmersche Stück nicht so wichtig gewesen, heut ist es eine Art Gnadengeschenk, denn es gibt uns von dem, was wir am wenigsten haben und am meisten benötigen.

Oskar Bie.

Musik.

• Wichtigere Musikaufführungen.

Dresdner Bericht.

Mögen mir zunächst einige Worte über die neue symphonische Dichtung von Richard Strauß, „Till Eulenspiegels lustige Streiche", vergönnt sein, die nun auch durch unsre königliche Kapelle aufgeführt worden ist. Die Wichtigkeit der Sache rechtfertigt das wohl, obgleich von ihr schon in einem Berliner Bericht des Kunstwarts gesprochen worden ist und obgleich auch ich dem allgemeinen Urteile dieses Berichts mich anschließen darf. Das phantasievolle, meisterhaft in überaus geistreicher freier Orchester-Polyphonie gestaltete Tonwerk ist in leichter ungezwungener Anlehnung an die alte Rondoform gearbeitet, die ihm gleichsam die Wirbelsäule bildet. Sehr zum Vorteil allgemeineren Verständnisses. Wenn auch die innere Entwickelung nach aus dem Programm abgeleiteten Formungsprinzipien von statten geht, so ist der Hörer dennoch glücklicher Weise im Stande, in diesem jüngsten Straußischen Programmmusikwerke, als zugleich einer Tonschöpfung von absolutem Musikwerte, sich immer klar auszukennen, ohne beim Hören das gedruckte Programm in seiner Hand mit Beihilfe des Zeigefingers ängstlich fragend durchforschen zu müssen — Gottlob, es ist also Musik, die aus sich selber, die mit eigenen Mitteln was sagt.

Man würde für Straußens Entwickelung bei solchem wohlweisen Einlenken wie hier das Beste sich versprechen, da nach seiner Auffassung ja doch nun einmal, wie man hört, die ganze Zukunft der Musik in Programmmusik ausmünden soll mit vollständiger Auskehrung und Pensionirung aller geschichtlich gewordenen festen Formen, — wenn nicht sein neuester Plan die Hoffnungen, ihn auf den mit „Till Eulenspiegel" eingeschlagenen gesunden Bahnen weiterwandeln zu sehen, stark wieder ins Wanken brächte. Er soll nämlich als starker Nietzscheaner gegenwärtig damit beschäftigt sein, eine symphonische Dichtung „Zarathustra" zu komponieren. Somit stünde uns vielleicht komponierte Nietzschsche Philosophie bevor, was uns leider mehr ernst als freudig nachdenklich stimmt.

Daß Strauß als Kolorist wahrhaft genial veranlagt ist — man kann ihn den deutschen Berlioz nennen — davon zeugt sein „Eulenspiegel" noch beredter als alles Vorangegangene. Man kommt aus dem Staunen nicht mehr heraus bei dem Glanz dieser Instrumentation, über die Fülle neuartiger Klangkombinationen. Den Bläsern zumal sind Aufgaben gestellt, wie entschieden noch in keiner Partitur vorher; Wagners Instrumentations-Kühnheiten im Nibelungenring erscheinen, damit verglichen, einfach. Die Teilung der Streichinstrumente z. B. erstreckt sich hier bis auf die Kontrabässe hinunter, die mehrere Male in vierstimmigen mächtigen Brummakkorden wie ein Quartett brauner Bären sich ergehen. Als Kolorist hat Strauß also seine selbstschöpferische Bedeutung glänzend erwiesen. Ist er aber auch allgemein als großer Musiker, als Original-Komponist, als wahrhaft große Künstler-Persönlichkeit schon jetzt anzuerkennen, wie so viele wollen, als einer, der ebenbürtig neben den ersten Selbstschöpfern steht? Auch im „Eulenspiegel" lassen die kleinen, wenig bedeutenden Motive noch immer daran zweifeln. Wir haben mit größter Spannung nach einem spezifisch Straußischen Motiv von großer Prägung und Kernhaftigkeit gesucht, auf einen musikalischen Gedanken, auf den nur Strauß kommen konnte, aber in diesem Sinne haben wir die besondere Stimme einer Eigenpersönlichkeit leider nicht heraushören können. Das muß der Wahrheit zur Ehre gestanden werden.

Das Werk beginnt prächtig stimmungsvoll im Legendenton, gewissermassen mit einem „Es war einmal." Alsbald stellt sich der berühmte Schalk mit seinem lustig verschmitzten Hornthema in Person vor, und nun nehmen alsbald die Eulenspiegelstreiche ihren Anfang, bis der arme Schelm schließlich am Galgen baumelt. Höchst drastisch, mit einem weit ausholenden Septimenabwärtsschritt (F Ges) in den Bässen glaubt man ihn den schrecklichen

Digitized by Google

Baumelsprung machen und in der Klarinettenfigur darnach ganz regelrecht eine Weile zappeln zu sehen, bis in dem Flötendiminuendo darnach ihm schließlich die Luft ausgeht. Das dann als Epilog wieder einsetzende, nun recht ernst erzählende Legendenthema verleiht dem hochinteressanten Werke auch formell Geschlossenheit und Abrundung.

Noch einige Tage vorher, im zweiten Nicodé-Konzert, hat Anton Bruckners achte Symphonie (geschaffen um 1890) ihre erste Aufführung in Deutschland erlebt. Dieses Werk kennen zu lernen, war man lange vorher gespannt gewesen, zumal nach dem mächtigen Eindruck der hier unlängst im Hoftheater gehörten „Romantischen Symphonie" des Wiener Meisters. Kein zweiter Komponist macht einem nun das Folgen fest am Faden und das Verstehen im Zusammenhang so sauer, wie Altmeister Bruckner, was ja auch seine überzeugtesten Anhänger zugeben. Bruckner schreibt völlig Jean Paulhaft. Da sehen wir ihn von heiligster, glutvoller Begeisterung erfüllt, gewissermassen aus kindlicher Freude und Dankbarkeit gegen seinen Gott für die begnadeten Eingebungen, beginnen mit der Mitteilung grandioser Ideen; jedoch statt dieses himmlische Licht wirklich segenspendend, mit Ueberlegung rechter Nutzanwendung leuchten, muß man es unter seinen Händen nur zu oft verpuffen sehen, wie Sternschnuppen. Statt ein Thema organisch auszubauen und in strenger, formgemäßer symphonischer Folgerichtigkeit zu einem Gegenthema überzuleiten, macht Bruckner auf halbem Wege halt. Er findet es bequemer, statt mit dem ordnenden Verstande die Ernte einzuheimsen, den fruchtbeladenen Baum seiner Phantasie von Neuem zu schütteln, daß die goldenen Aepfel neuer genialer Einfälle in das noch nicht Aufgelesene prasselnd hineinrollen. So geht es weiter, rhapsodisch und stückweise, ohne Einheit und feste Ordnung. Und so schafft Bruckner, der Symphoniker, in gleicher Weise wie der ihm geistesverwandte Jean Paul im Roman, beide immer mit vollen Händen Ideen über Ideen ausstreuend, unbekümmert auf welches Erdreich, wie der Säemann im Evangelium. Schade, ewig schade, daß Bruckner nicht den immer dar sicher durchdringenden Musikverstand eines Brahms hat, er wäre der Richard Wagner der Symphonie. Wenn man sich träumend ausmalt: diese Goldgedanken der Brucknerschen „Achten" im Rahmen Brahmscher Gestaltungskunst — was für ein alle Zeiten überdauerndes Riesenwerk, welche wahre Götterdämmerung-Symphonie ragte da himmelhoch auf!

Das Verständnis des Werkes wie überhaupt der Brucknerschen Eigenart fördern zu helfen, erhielten die Besucher des Konzertes eine Bruckner-Zeitung eingehändigt, die außer biographischen Mitteilungen eine ausgezeichnet sachgemäße Analyse der „Achten" enthielt aus der Feder Professor Dr. Helms in Wien. Das verarbeitete thematische Material aller vier Sätze ist, wie angedeutet, musikalisches Gold. Inhaltlich, in ihren Motiven, überragt die „Achte" entschieden die „Romantische". Aber dennoch kann sie als Komposition letzterer nicht gleichgestellt werden, da in der „Romantischen" die Form und die Entwickelung bei weitem klarer und logischer ist und man dort viel seltener auf Stellen stößt, wo die Inspiration versiegt und Reflexion die Nähte grob zusammenfaßt, bis wieder ein neuer Einfall aufblitzt, — worauf man ja allerdings niemals lange zu warten braucht. Auch ist der Stil der Romantischen ungleich konzentrierter. Was die Instrumentation der „Achten" betrifft, so ist hier Glanz und Farbenpracht entzückend schön. Wie herrlich der dunkele, vollgesättigte, markige Klang der Tuben und die lichtvoll glitzernden, wonnigflutenden Harfenakkorde des Adagios! Dabei überall diese prachtvollen Hörner- und Posaunenstellen — doch man würde mit Aufzählung aller der koloristischen Feinheiten gar nicht fertig werden. Kurzum, Bruckner arbeitet mit dem vollen Nibelungenorchester Wagners, weiß jedoch den mächtigen Klangapparat durchaus selbständig und neuschöpferisch zu benutzen.

Im ersten Satz sind alle drei Themen (auch das der Schlußgruppe) von großartiger Prägnanz und Eigenart, charakteristisch und tief seelenvoll, dabei durch und durch ursprünglich. Der Höhepunkt des Satzes, die geniale Stelle in der Durchführung, wo das Hauptthema und das drängende Fünftonmotiv des Seitensatzes in der Vergrößerung kombiniert sind, wirkt niederschmetternd wuchtig. Mit dumpfer Verzweiflung endet der erste Satz. Das humorvolle Scherzo (besser mit Intermezzo bezeichnet) baut sich über einem höchst drastischen Natur-Dreiklangsmotive auf. Man wird durch den derbkräftigen, querköpfigen Charakter dieses wahren Bauern-Motivs in der That an den deutschen Michel erinnert, an den der Komponist nach seinem eigenen Geständnis dabei gedacht hat. Der sehr ausgesponnene, rezitativartig frei gestaltete langsame Satz mit dem Finale zusammen bilden ein zusammenhängendes, ungeheures Adagio — wohl das Kolossalste von Adagiostil (im Wagnerschen Sinne) in der gesamten Instrumentalmusik, im Geist und Charakter der Todverkündigung in der „Walküre". Groß, feierlich, erhaben wie von Gottes Allgegenwart erfüllt sind die Hauptthemen des langsamen Satzes, die nie wieder vergißt, wer sie einmal bewegten Herzens gehört hat. Tief ergreifend in einer kontemplativen Stimmung wunschloser Seligkeit, gewissermaßen versunken im Anblick des geöffneten Himmels schließt der langsame Satz. Das Finale beginnt stürmisch bewegt, als erginge eine Mobilmachung für einen europäischen Krieg durch die Lande. Von allen Seiten im trabenden Vorschlag-Rhythmus der Streichinstrumente eilen die Krieger kampfgerüstet herbei zur Heeresschau vor dem König, als dem prachtvoll breiten majestätischen Thema in dem herrlichen Purpurmantelkolorit der Posaunen. Eine stolze Parade folgt auf die andere, dazwischen Feldgottesdienst, Anrufung des Höchsten. Wundervolle Steigerungen, zumal am Schlusse, wo alle Hauptthemen der vorangegangen Sätze in genialer Kombination erscheinen unter dem strahlenden Sonnenschein des prachtvollsten, echt finalgerechten C-dur (analog dem Abschluß von Beethovens C-moll-Symphonie) und wo das versammelte Heer nun freudig ausrückt zu Kampf und Sieg. Es ist ja nicht in Abrede zu stellen, daß man namentlich im Finale häufig an Wagner erinnert wird. Jedoch Bruckner weiß als Motiv-Erfinder überall entschieden seine Selbständigkeit zu wahren.

Karl Söhle.

Bildende Künste.

* Kunstblätter und Bilderwerke.

Flugblätter, enthaltend je ein volkstümliches Gedicht mit Zeichnungen eines hervorragenden deutschen Künstlers. Jedes Blatt zu 10 Pfennigen. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

Da hätten wir endlich wieder einmal Volkskunst, wie wir sie so lange schon brauchen, suchen, rufen — die be-

Digitized by Google

scheidenen und billigen Blätter haben uns selber zur unmittelbaren Freude beim Genießen schöne Vorfreude in dem Gedanken gebracht, wie viele Augen solcher Menschen sich noch an ihnen erfreuen können, denen weder Goldregen noch Sternthaler ins Leben gefallen sind. Jeder „Bilderbogen", ein volkstümlich Lied und dazu ein Bild, aber ein Bild von einem wirklich hervorragenden Künstler, an dem Auge und Herz auf die Dauer was hat. Bis jetzt liegen sechs Blätter vor, keines davon ist schlecht, aber selbstverständlich sind sie verschieden an Wert. Das schwächste ist, bis auf die hübsche obere Leiste, das von Volkmann zum „Lied des Reservemanns". Sattler hat zwar zur „Wacht am Rhein" eine großgesehene Landschaft gebracht, aber zu „Eine feste Burg ist unser Gott" und „Des Jahres letzter Stunde" hat er Bilder gegeben, die fraglich machen, ob er gerade für diese Sammlung ein geeigneter Helfer ist. Denn er hat, was hier nebensächlich ist: geistreiches Erfinden, interessante Technik und überhaupt „l'art pour l'art", und ihm fehlt, was gerade hier am meisten zu wünschen: Schaffen aus dem Gemüt heraus. Mannfeld hat „Strömt herbei, ihr Völkerschaaren" mit zwei schönen und stimmungsvollen Landschaften bedacht. „Vom Himmel hoch, da komm ich her" und „Nun danket alle Gott" ist Wilhelm Steinhausens Kunst überwiesen worden. Wir beglückwünschen die Unternehmer, daß sie den Mann nicht übersehen haben, für dessen stilles Schaffen vielleicht das volle Verständnis gerade durch diese billigen Blätter dem Volke erschlossen wird, denn keusche Innigkeit und im allerbesten Sinne deutsches Wesen hat keiner mehr als dieser grundechte Künstler, der unserm Volk die immer noch fehlende deutsche Bilder- und Volksbibel geben könnte, wie kein einziger sonst. Sein Kunstverwandter Thoma, dann Otto Greiner und Fritz Böhle sollen auf weiteren Blättern ihr Können zeigen. — Die Reproduktionen sind für den Zweck völlig genügende Zinkätzungen.

Die Verleger hoffen auf einen Massenabsatz. Und wir sind in der seltenen Lage, einmal sagen zu dürfen: hier fällt das geschäftliche Interesse mit dem idealen zusammen.

Künstlerisch ausgestattete Kalender.

Wir haben zunächst den Lauterburgschen Illustrierten Abreiß-Kalendern zwei Worte zu widmen, deren frühere Jahrgänge wir gerne empfohlen haben. Der älteste dieser Kalender, der schweizerische, erscheint (im Verlage des Malers Lauterburg in Bern und zum Preise von 1½ Frank) nun schon im siebenten Jahrgang, hat sich also bereits so eingebürgert, wie das die hübschen Landschaftsbilder verdienen, von denen uns hier bekanntlich an jedem Tag des Jahres ein anderes entgegensieht. Auch die Ausgabe für Deutschland scheint in der Volksgunst Wurzel zu fassen, denn sie wird bei ihrem zweiten Jahrgang von einer neuen Schwester begleitet, einer Ausgabe für Oesterreich-Ungarn, die uns während des Jahres eine kleine Augenreise durch unser schönes Nachbarland machen läßt. Die Kalender für Deutschland und für Oesterreich-Ungarn sind bei J. C. König & Ebhardt in Hannover erschienen.

Auch eine Art „künstlerischer Kalender", aber ganz anderer Art, sind die „altfränkischen Bilder", die, mit erläuterndem Texte von Theodor Henner, heuer zum zweiten Male, zum ersten Male aber käuflich (für 1 Mk.) bei H. Stürtz in Würzburg herausgekommen sind. Sie verwirklichen eine vortreffliche Idee: durch gute Bilder hervorragender alter Kunstwerke der Heimat und gute erläuternde Worte dazu die Freude an dieser Heimat zu bereichern. Und schon deshalb wünschen wir ihnen Verbreitung, weil sie dann vielleicht in anderen deutschen Gauen ähnliche kleine Unternehmungen anregen.

Inhalt: **Einbildung, Heuchelei und ihr Nutzen.** — **Rundschau.** Allgemeineres: Literatur (Richard Wagner. Von Houston Stewart Chamberlain). — Dichtung: Schöne Literatur (Über aller Gipfeln. Roman von Paul Heyse). — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen (Münchner Bericht. Berliner Bericht). — Musik: Wichtigere Musikaufführungen (Dresdner Bericht) — Bildende Künste: Kunstblätter und Bilderwerke (Flugblätter, enthaltend je ein volkstümliches Gedicht mit Zeichnungen eines hervorragenden deutschen Künstlers. Künstlerisch ausgestattete Kalender).

Den verehrl. Redaktionen zu geneigter Beachtung. Nachdruck der Originalbeiträge unsres Blattes gestatten wir nicht nur gern, sondern wir bitten sogar im Interesse der Sache darum, müssen jedoch deutliche Quellen-Angabe zur Bedingung machen. **Redaktion und Verlag des Kunstwart.**

Kunstwart-Anzeiger.

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

die bei der Kunstwart-Leitung eingelaufen sind.

Von den bei uns bis zum Schluß des Heftes eingelaufenen neuen Erscheinungen verzeichnen wir hier vorerst die Titel der nachstehenden, und bleibt eine Besprechung, soweit eine solche für die Leser des Kunstwart ersprießlich scheint, vorbehalten.

Afrika. Studien und Einfälle eines Malers. Von Hans von Volkmann. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Querfolio. Mk. 10. —

(Forts. s. folgende Seite!)

DER AKT

100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen.
Gestellt und herausgegeben v. **Prof. Max Koch**, Historienm. Archit. u. Bildh. **Otto Rieth.**
10 Hefte à 10 Taf. 24×32 cm à M. 5.— pro Heft. 100 Taf. in eleg. verschliessbarer Mappe M. 50.
Berlin S. 53. **Internationaler Kunstverlag**
100) **M. Bauer & Co.**

Ständige Kunstausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft (101
im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.
Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.
Eintritt 50 Pfg.
Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Sekretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft. **Der Vorstand.**

Digitized by Google

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

(Fortsetzung).

Ambros, A. W., Bunte Blätter. 2. verbess. Auflage, herausgegeben von Emil Vogel. Leipzig, F. E. C. Leuckart. Kl. 8°. Mk. 2.90. —

Björnstjerne Björnson, Ueber unsere Kraft. Schauspiel in 2 Teilen. Paris, Leipzig, München, A. Langen. Kl. 8°. VII u. 332 SS. Mk. 3. —

Halm, Dr. Philipp M., Die Künstlerfamilie der Asam. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Süddeutschlands im 17. u. 18. Jahrhundert. Mit 7 Illustrationen und einer Original-Radierung von Professor Peter Halm. München, J. J. Lentnersche Buchh. (E. Stahl jun.). Gr 8°. VI u. 72 SS. Mk. 4.—

Khaynach, Friedr. Frhr. von, Studienblätter aus den Wanderfahrten eines Malers. Zürich, Verlags-Magazin (J. Schabelitz). Kl. 4°. IX u. 146 SS. Mk. 7.

Pfungst Arthur, Laskaris. Eine Dichtung. Zweiter Teil: Der Alchymist. 2. durchgesehene Aufl. Leipzig, W. Friedrich. 8°. 166 SS. Mk. 2, geb. Mk. 3. —

Rabenlechner, Dr. Michael Maria, Hamerling. Sein Leben und seine Werke. Mit Benutzung ungedruckten Materials. I. Band: Hamerlings Jugend. Mit Titelbild und Facsimile. Hamburg, Verlagsanstalt u. Druckerei A.-G. (vormals J. F. Richter). 8°. XIV u. 432 SS. Mk. 5. —

Rufer, Johannes, Weg mit der Kunst! Eine Flugschrift. Leipzig, Wilh. Friedrich. 8°. 17 SS. Mk. —50

Schrattenthal, Karl, Gedichte von Johanna Ambrosius. 15. Auflage. Königsberg i. Pr. Ferd. Beyer's Buchhdlg. (Thomas & Oppermann). Kl. 8°. XXVIII u. 125 SS. Mk. 3.— eleg. geb. Mk. 4.—

Thode, Henry, Der Ring des Frangipani. Ein Erlebnis. Mit Zierleisten und Schlussvignetten von Hans Thoma und 12 Abb. in Lichtdruck. 2. Aufl. Frankfurt a. M., Heinrich Keller. Kl. 4°. VI u. 185 SS. Mk. 12.—

Verein für Originalradierung in Karlsruhe. 1895. 10 Originalradierungen von Fichard, Gattiker, Hoch, Krauskopf, v. Ravenstein, Schönleber, Schröder-Tapiau, Segisser, v. Volckmann, Wieland. Karlsruhe, Kommissionsverlag der Hofkunsthandlung von J. Velten. Gr. Folio. Preis(?)

Verein für Original-Radierung in München. IV. Jahrgang (1895). 12 Blätter und Titelblatt in grauem Umschlag. Gr. Imperialformat. München. In Commission der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft vorm. Friedr. Bruckmann. Preise: Vollständige Exmpl. des Jahrgangs à Mk. 100.— u. Mk. 40.— Einzelne Blätter Mk. 25.— u. Mk. 10.—; für Vereins-Mitglieder: Vollständige Exemplare à Mk. 100.— Mk. 25.— u. Mk. 12.—

Empfehlenswerthe Festgeschenke.

Führer durch den Concertsaal

von

Hermann Kretzschmar.

I. Abtheilung (2. Aufl.): **Sinfonie und Suite.**
II. „ erster Theil (2. Aufl.): **Kirchliche Werke. Passionen, Messen, Hymnen, Psalmen, Motteten, Cantaten.**
II. „ zweiter Theil: **Oratorien und weltliche Chorwerke.**

Führer durch die Oper des Theaters der Gegenwart.

Text, Musik und Scene erläuternd

von

Otto Neitzel.

I. Band, erste Abtheilung: **Classiker.**
I. „ zweite „ **Romantiker.**
I. „ dritte „ **Richard Wagner.**

Preis jeder Abtheilung bezw. jedes Theiles M. 4.—, fein geb. M. 6.—.

In den grösseren Buchhandlungen vorräthig, wo einmal nicht der Fall, erfolgt gegen Einsendung des Betrags postfreie Zusendung vom Verleger

126 **A. G. Liebeskind, Leipzig,** Poststrasse 9/11.

(67

Soeben gelangte zur Ausgabe

Adressbuch

von

bildenden Künstlern

der Gegenwart

herausgeg. von **Adolf Bothe**

Redaktionssekretär der „Kunst für Alle".

Jahrg. 1896 — Preis geb. 25 M.

Enthaltend über 10000 Adressen deutscher und ausländischer bildender Künstler als Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher und Radierer, Zeichner etc. etc.

Unentbehrlich für jeden, der zu den bildenden Künsten in irgend einer geschäftlichen Beziehung steht, wie auch wertvoll für jeden Geschäftsmann, der durch direkte Offerte auf Erweiterung seines Kundenkreises bedacht ist.

Zu beziehen durch

Georg D. W. Callwey

Kunstwart-Verlag, München.

96)

Buch- & Kunsthandl. **L. Werner** Antiquariat Residenzstraße 17.

Spezialität:

Architektur, Kunst & Kunstgewerbe.

Gutgewähltes Lager an **Prachtwerken,** Geschenklitteratur, Jugendschriften, Bilderbücher.

Kataloge & Prospekte gratis & franko.

Verlag von:

Alt-München in Bild & Wort.

Herausg. v. **O. Aufleger** und **K. Trautmann.** (München's Straßen, Plätze, Thore, denkwürd. Häuser u. lauschige Winkel a. d. XVI. bis XIX. Jahrh.) 80 Lichtdrucke m. Text in 18 Lieferungen, Folio, à M. 2— Aufbewahrungsmappen à M. 1— und M. 1,50. 127

Geschenk-Bücher etc.

zu Spottpreisen!

Verlangen Sie Verzeichnisse

gratis von **Gustav Moldenhauer,**

Elbing, Brandenburgerstr. 16. (91

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:** **Gallerie-Bilder Italiens, Handzeichnungen,** gratis und franko von **G. Brogi,** Via Tornabuoni, **Florenz.** (115

ÖLGEMÄLDE

werden und bleiben wie neu durch

Prof. Dr. Büttner's Restaurator Phöbus.

In den einschl. Geschäften vorräthig. (119

Prospekt franco.

H. Schmincke & Comp. Düsseldorf.

Buchhandl. Antiquariat. **L. Werner** München. Residenzstraße 17.

Soeben erschien: Antiquar-Katalog Nr. VII. Architektur. Ingenieurwiss. Kürzlich wurde ausgegeben: Kat. VI. Kunstlitteratur.

Vorher Nr. V: Decoration. Ornamentik.

Gratis & franco. 128

Leder zum Brennen, Malen, Schneiden und Punzen geeignet, empfiehlt

B. Meyer Wwe

Lederhandlung, Braunschweig.

Digitized by Google

Lebe!

Eine Dichtung von

Ferdinand Avenarius.

Preis 2 MM.

Unser Blatt (Buchhändler-Zeitung): „. . . Der Mut meiner Ueberzeugung, daß „Lebe!" die beste Dichterschöpfung des Buchjahres sei, ist nicht gar zu groß; bedeutende Stimmen aus den verschiedensten Richtungen haben es als eine dichterische That ersten Ranges begrüßt."

Verlag von G. R. Reisland in Leipzig. 134

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Beissel, St., S. J., **Fra Giovanni Angelico da Fiesole.** Sein Leben und seine Werke. Mit 4 Tafeln und 40 Abbildungen im Text. 4°. (VIII u. 96 S.) *M.* 6; in Original-Einband: Leinwand mit Lederrücken und Goldpressung *M.* 9.

Dieses Werk ist seit 25 Jahren die erste illustrirte und ausführliche Monographie über den „Engel der christlichen Malerei".

Kraus, F. X., Geschichte der christlichen Kunst. In zwei Bänden.

Erster Band: Die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen. Die byzantinische Kunst. Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens. Erste Abtheilung. Mit Titelbild in Farbendruck und 253 Abbildungen im Texte. Lex.-8°. (VIII u. 320 S.) *M.* 8. — Die zweite Abtheilung des I. Bandes wird noch Ende 1895 abgeschlossen.

Mit dem Druck des zweiten Bandes soll im nächsten Jahre noch begonnen werden, so dass der Abschluss dieses ersten und einzigen, die Ergebnisse der neuesten Forschung auf dem Gebiete der christlichen Kunst in einer Gesamtdarstellung zusammenfassenden Werkes in Bälde zu erhoffen ist. 130

Die „direkte" Offerte *ist die wirksamste und billigste Art der Reclame!*

Fix und fertige Adressen jeder nur erwünschten Art und aus allen Städten, Provinzen und Ländern der Welt auf Abreissbogen elegant geschrieben und mit der richtigen Titulatur versehen, braucht jeder Erfinder zum direkten Angebot seiner Erfindung an die vermuthlichen Interessenten — jeder Fabrikant zur direkten Bekanntmachung neuer Produkte bei theilweiser Ersparung der grossen Kosten und Spesen für Reisende und Vertreter — jeder kleine und grosse Geschäftsmann, welcher Absatz von Waren in seiner Provinz oder in fernen Ländern direkt an die Consumenten erlangen will — jeder Verlagsbuchhändler behufs direkter Versendung seiner Prospecte an die muthmasslichen Interessenten seiner Verlagswerke, zur kraftvollen Unterstützung der Bemühungen des Wiederverkäufers — jeder Zahnarzt, jeder Händler, jeder Grossist und Agent, jeder Geschäftsreisende (als Kundenregister), jede junge Firma, die sich empfehlen will — jedes alte Haus, um neue Absatzgebiete zu erwerben.

Unsere im Jahre 1864 gegründete Anstalt stellt es sich zur Aufgabe, Adressen jeder Art, übersichtlich geordnet, für alle Zwecke zusammenzustellen und zu liefern und ist jetzt im Stande, mehr als 6 Millionen Klebe-Adressen, welche fortwährend unter Controlle stehen, sofort nach Bestellung liefern zu können und zwar zu einem noch nicht einmal die Kosten ihrer Abschreibung erreichenden Preise. Unser Adressenkatalog speci ciert alle vorräthigen Adressen und steht Jedermann gegen vorherige Einsendung von 50 Pfg. = 35 Kr. ö. W. = 65 cts. in Briefmarken zur Verfügung. Man findet alle weiteren Fragen über das Wesen unserer Adressen darin beantwortet; das interessante Buch bildet eine Statistik über alle nur denkbaren Geschäftszweige und giebt Aufschluss über die Anzahl aller bestehenden Geschäfte, Behörden und Privatleute des Lehr-, Wehr-, Nähr-, Zehr-, Verkehr- etc. Standes nach Branchen geordnet und sollte sich in jedem Comptoir, bei jedem Beamten und in der Bibliothek eines jeden Privatmannes vorfinden.

Nochmals: *Unsere Adressen sind nicht gedruckt, sondern auf Streifchen (Grösse 10:2,5 cm) sauber geschrieben, gummirt und perforirt — also fix u. fertig zum Versandt — u. eignen sich sowohl zum Aufkleben auf Couverts als auch auf Streifbänder. Wir garantiren für die Richtigkeit jeder einzelnen Adresse in weitgehendster Weise. Lieferbar innerhalb 24 Stunden: bis 2 Millionen.*

C. Herm. Serbe — Internationale Adressen-Verlags-Anstalt — **Leipzig.**

93

1794
GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN

HOFPIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

Schutz Marke

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1a.

81

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden (131

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Billige und gute Schulgeigen

¾ o. ¼ m. Bogen *M* 7, 7½, 8, 9, 11, 14, 15.

Ausgezeichnete Schulgeigen in Etuis

m. Bogen Nr. I *M* 20, Nr. II *M* 25, Nr. III *M* 30, Nr. IV *M* 40. Garantirte Qualität b. Voranzahlung o. Nachnahme.

V. F. Červený & Söhne, k. u. k. Hof-Instr.-Fabrik in Königgrätz in Böhmen.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

8. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Kritisches über Tageskritik.

Es ist eine mehr als alltägliche Erscheinung, daß sich die Kritiken der Presse über Kunstleistungen, auf welchem Gebiete sie auch auftreten mögen, vollständig widersprechen. Diese Widersprüche, die bei dem Laien nur zu leicht den Glauben an die Parteilichkeit der einen oder der andern Meinung oder gar an die Wertlosigkeit aller erwecken und zu rechtfertigen scheinen, verdanken ihren Ursprung den verschiedensten Ursachen. Abgesehen von der völligen Unberufenheit dessen, der als Kritiker auftritt, einer leider nicht seltenen Erscheinung, entstammen diese Widersprüche — um auch von persönlichen Voreingenommenheiten zu schweigen — der Verschiedenheit des Geschmackes, über den nun einmal nicht zu disputieren ist, der Verschiedenheit der künstlerischen Grundanschauungen und im besondern noch der Verschiedenheit der Auffassungen von dem Zwecke der Kritik. Aus allen diesen Ursachen heraus entsteht in der Kritik nach der Richtung, wie nach dem Grad der Milde oder Schärfe ein so vielgestaltiger Wirrwarr, daß, wer in ihm einen Weg zu finden sucht, ohne selbst persönlich das Kritikeramt auszuüben, geradezu verraten und verkauft sein würde. Preist der eine dies oder jenes Bild an als ein Zeugnis hohen Könnens und vornehmer Gesinnung, so verurteilt es der andere als Machwerk der Stümperei und niedriger Auffassung in Grund und Boden, und beide geben ihrer wohlüberlegten, von allen Vorurteilen nach Menschenvermögen losgeschälten Meinung ehrlichen Ausdruck. Es kommt also darauf hinaus, daß die Kritik nur für den von Wert ist, der selbst das Zeug in sich hat, das kritisch Ausgesprochene zu kritisieren und seiner Berechtigung nachzugehen, und daß schließlich die Kritik nur die Bedeutung hat, eine andere zur Bestätigung oder zur Verneinung herauszufordern. In diesem Sinne wäre denn geradezu das, was die Kritik erst in ihrem Werte zu schädigen schien, das Hin und Her der Widersprüche, für den Kunstfreund von vorteilhafter Wirkung, indem es ihn veranlaßt, nach allen Seiten hin das kritisierte Kunstwerk zu prüfen und sich selbst ein Urteil zu bilden, wie etwa ein Politiker durch die Kenntnisnahme von sich widersprechenden Ansichten sich ein Urteil zu bilden bemüht ist.

In der That erscheint uns nichts lächerlicher, als die Forderung einer einmütigen Kritik. Im Gegenteil dünkt uns: je widerspruchsvoller, desto besser, je mehr Kampf, desto mehr Leben. Die Harmonien der Kritik wirken einschläfernd, ihre Dissonanzen regen an und fördern das Kunstleben bei Schaffenden und Empfangenden. Es kann nimmer mehr Aufgabe der Kritik sein, sie wollte sich denn eine Gottschedische Tyrannei anmaßen, das Urteil zu diktieren, wie ein Gesetz, jenseits dessen es nur Unverstand und Vergehung giebt, so sehr auch den einzelnen Kriktiker das begreifliche Verlangen beseelen mag, seiner Meinung Anhänger zu gewinnen. Eine objektive Kritik giebt es nicht, es giebt keine allein

Digitized by Google

giltige Kunstmeinung; auch ist es nicht Aufgabe der Kunst, Meinungen zu erwecken, sondern Genuß im edlen Sinne des Wortes zu schaffen. Mit dem kalten Urteil ist dem Künstler nicht gedient; er wünscht den Ausdruck der Empfindung, des Gedankens, die er in ein Werk gelegt hat, in dem Echo der Genießenden wieder zu hören. Diesen Gefühlseindruck vermag keine Kritik pro et contra wegzuwischen; sie ist ohnmächtig gegen den Menschen, der zum Menschen spricht, und mag sie an Form und Inhalt noch so viel auszusetzen haben. Leider ist unser deutsches Publikum von der Kritik noch sehr abhängig, statt, wenn nicht über ihr, so doch wenigstens neben ihr zu stehen. Das Bedürfnis der Menge nach Autoritäten schafft Autoritäten und setzt sie zuweilen auch wieder ab, ohne für die eine oder die andere Bezeigung ihres Willens ausschlaggebende Gründe zu haben. Wie in der Politik leider noch immer die Mehrheit nach oben schaut und bald Parteiführer begehrt, bald eine führende Regierung, nur um des eigenen Nachdenkens überhoben zu sein und der eigenen Verantwortung, so auch in Sachen der schönen freien Künste, wo doch ein jeder berufen ist, selbst Priester zu sein. Freilich ist eine Arbeitsteilung wohl oder übel notwendig, und man braucht auch Kunstpriester, aber sicher doch nicht Kunsttyrannen. Wie die englische Presse — darin von der deutschen wesentlich unterschieden und sie überragend — weit weniger bemüht ist, Parteidoktrinen zu lehren, was sich der selbständige Brite nicht lange gefallen läßt, sondern durch umfassende und vielseitige Berichterstattung und durch weitgehende Berücksichtigung von Stimmen aus dem Leserkreise zur eigenen Beurteilung der öffentlichen Fragen anzuregen, so sollte die Kritik auch darauf ausgehen, nicht zu bevormunden, sondern das in dem Kopfe der Leser ruhende eigene Urteilsvermögen frei zu machen, zur Bethätigung anzustacheln und mit ihren eigenen Urteilen und Gründen eine ganze Schlachtlinie von Gegenurteilen und Gegengründen in Bewegung zu setzen. Die Kritik sollte weit weniger zur Ersparung der eigenen Arbeit der Leser beizutragen bemüht sein, als dazu, das Interesse aufzurütteln. Auf diesem Gebiete winkt ihre dankbarste Aufgabe. Nicht so sehr als Bildnerin des Geschmackes soll sie dienen, denn als Anreiz, ihn selbst zu üben. An einem blinden Beifall kann ihr so wenig liegen, wie der Kunst; beide sind individuell und wollen von Individuen begrüßt werden.

Man braucht nur auf die verschiedenen Methoden der Kritik einzugehen, um zu erkennen, daß ein auch nur annähernd gleiches Endergebnis der Untersuchung ausgeschlossen ist. Die eine Methode berücksichtigt mehr die Form der Kunstwerke, die andere mehr den Inhalt. Diese weist an einem Bilde nach, daß ein Gegenstand einer künstlerischen Behandlung nicht würdig, zu ihm nicht geeignet sei, und sie klagt über den Verfall des Geschmackes, daß man eine giftgrüne Wintersaat mit winterdürren Bäumen schön finden könne, die andere fragt gar nicht nach dem Gegenstande und betrachtet oder tadelt die Mache. Eine andere Methode der Kritik verfährt historisch, sie weist nach, daß ähnliche Kunstbestrebungen schon anno dazumal lebendig gewesen seien, freut sich, ein Abhängigkeitsverhältnis des Künstlers von einem anderen oder von einer Schule nachweisen zu können, wobei es nicht einmal zu bestehen braucht, und findet ihren höchsten Triumph darin, den Verschlingungen zwischen Altem und Neuem nachzugehen. Eine andere Methode der Kritik wieder fußt auf irgend einer Lehre von dem Schönen, eine andere auf den oder jenen Grundsätzen der Moral oder gar der Politik. Wieder eine andere verfährt rein analytisch, sucht sich in die Persönlichkeit des Künstlers hineinzudenken, ihm nachzufühlen; sie fragt, was hat ihn angeregt, was wollte er, wie wollte er's, wie ist es ihm gelungen, konnte es ihm gelingen und was der Fragen noch mehr sind. Abermals eine andere kritische Methode vereinigt mehrere der genannten Methoden und kommt natürlich zu einem vielseitigeren Ergebnis. In den meisten Fällen aber herrscht eine Einzel-Methode vor. Je nach dem Punkte, von dem man ausgeht, gelangt man zu verschiedenen Endpunkten. Nun läßt sich wohl eine ideale Methode der Kritik denken, die allen Anforderungen bis auf die der Unpersönlichkeit genügte, die das Kunstwerk allseitig vom geschichtlichen, vom ästhetischen, vom stofflichen und formellen, vom persönlichen und vom Gesichtspunkte des Einzelwerkes erfaßte. Aber solcher Kritiker gibt es nur wenige; universale Geister sind selten und die in der öffentlichen Meinung — man muß sagen, leider — am unmittelbarsten und stärksten einwirkende Kritik, die des Tages und der Presse, hat zu wenig Atem, um eine universelle Methode einschlagen zu können. Sie mag es beginnen, wie sie will; kaum jemals wird sie in die Lage kommen, restlos zu sagen, was sie vielleicht sagen könnte. Immer fast wird eine Stelle bleiben, die sie nicht berührt, und an dieser setzt der Künstler ein, wenn er von Unbilligkeit, mangelndem Verständnis, ja Oberflächlichkeit spricht. Das Maß erscheint ihm stets zu kurz. Da das bei der Tageskritik so lange so bleiben wird, wie sie eben Tageskritik ist, ist die Verschiedenheit des Urteils zwischen diesen und jenen Kritikern eine Wohlthat, eine Notwendigkeit, sollen Kunst und Publikum nicht zu kurz kommen.

So beklagenswert sind also die Dissonanzen der in die breite Oeffentlichkeit dringenden Kunsturteile nicht; sie müssen nur als solche empfunden und demgemäß

Digitized by Google

von dem Publikum korrigiert werden. Leider geschieht dies nicht in dem Maße, in dem es geschehen sollte. Das Publikum ist in weiten Schichten bequem. Es erspart sich durch das Lesen der Rezension nicht nur die Anstrengung des eigenen Urteils, sondern oft auch die eigene Anschauung. Ihm ist die Rezension eine Photographie, ein Surrogat für die Kunst selbst, und wo die Kritik diese Rolle spielt, fängt sie an, gefährlich zu werden. Unsere Presse arbeitet so schnell, daß der Leser schon nach dem Frühstücke am Morgen nach der Erstaufführung mitsprechen kann, und erleichtert so das fade Kunstgespräch, das unsere Salons so unerträglich macht. Sie verbreitet eine traurige Halbbildung, ein ödes Halbunterrichtetsein und wirkt, so ausgenutzt, geradezu kunstschädlich. Den Urteilsschwachen aber, den das Surrogat nicht befriedigt, der das Original sucht, bevormundet diese Tageskritik nur zu leicht. Hier liegt das Moment, das die Kritik dem Künstler fürchterlich macht; sie stellt sich zwischen ihn und das Publikum, bald als Brücke, bald als Kluft, je nach dem, und nicht so sehr die Kritik an sich als ihre mögliche, beabsichtigte oder unbeabsichtigte Nebenwirkung wird gefürchtet. Der besonnene Kritiker fürchtet diese ungewollten Wirkungen vielleicht nicht minder selbst, als der Künstler, wenn auch die Motive der Furcht verschieden sein mögen. Beide müssen wünschen, daß das Publikum hingehe und selbst urteile, der eine um sein Werk, der andere um sein Urteil zur Anerkennung zu bringen.

Um diese durchaus nicht im Sinne der Kritik liegenden Nebenwirkungen nach Möglichkeit zu verhindern, wäre es, abgesehen von einer organischen Gestaltung der Kritik im Geiste der Anregung, der Anstachelung des Interesses für das Kunstwerk, wohl sehr zu wünschen, wenn der törichte Wunsch nach Schnellarbeit gegenüber der Kritik nicht so nachdrücklich ausgesprochen würde. Das Publikum, das von der Presse am Morgen nach der Vorstellung oder am Tage der Eröffnung einer Kunstausstellung schon Urteile fordert, fordert entweder zu wenig oder zu viel; es setzt den Kritiker entweder zum Reporter herab oder es fordert mehr, als er im Augenblicke zu geben vermag. Dieses Publikum schadet sich selbst; es raubt sich die Unbefangenheit gegenüber einem Kunstwerke und schadet damit auch dem Künstler. Nur in wenigen Blättern besteht der Brauch, dem Kritiker Zeit zu gönnen, eine Zeit, von der alle drei Teile, Künstler, Rezensent und Publikum nur gewinnen können. Noch seltener geschieht es, daß ein Rezensent wagt, sich später zu korrigieren; er und seine Leser stehen unter dem Banne des gedruckten Wortes und eine Korrektur post festum schadet dem „Ansehen“, statt den Ruf der Gründlichkeit einzutragen und der Gewissenhaftigkeit. Einige Fortschritte unserer schnelllebenden Zeit sind eben, genau gesehen, Rückschritte. Ein solcher ist ein großer Teil unseres Preßwesens in eminentem Sinne. Da aber ein Zurückschrauben auf diesem Gebiete unwahrscheinlich ist — es müßte denn einmal eine Zeitungsmüdigkeit eintreten, der so und so viele Blätter zum Opfer fielen — scheint ein Heil von der ernst zu nehmenden Tageskritik — denn von der anderen kann keines erwartet werden — nur dann zu erhoffen, wenn die Leser sie nicht überschätzen und sie nur als Gradmesser des eigenen Urteiles und als Herausforderung zum geistigen Zweikampf betrachten. Mehr kann und will eine ernste Tageskritik gar nicht beanspruchen.

Neben dieser relativen Aufgabe der Geschmacksanregung kommt der Tageskritik noch eine andere zu, die sie natürlich auch nur relativ lösen kann. Sie soll gewissermaßen die Schwinge sein, mit der das Samenkorn von der Spreu gesondert wird. Sie soll auf dem Acker der Kunst den Blumen Luft machen und das Unkraut roden. Gewiß kann sie auch hier irren und manches Samenkörnlein mit der Spreu hinauswerfen. Immerhin vermag sie hier bei etlicher Sorgfalt Wohlthaten zu wirken. Der Kunstmarkt leidet an Ueberproduktion, aber nur in Poselwaare. Es ist geradezu entsetzlich, was unsere industrielle und schreibselige Zeit leistet. Ich weiß nicht, ob es auch schon früher Verleger gegeben hat, die mit Dilettanten, für deren Werke sie keinen Heller geben würden, ihre Geschäfte machen; ich glaube, in der Hauptsache sind sie eine Geburt des fin de siècle. Die Zahl solcher künstlich gemachter Literaturwerke ist nicht zu unterschätzen. Sie überschwemmen den Markt und drücken ihn, so leicht an Gewicht sie einzeln sein mögen, durch ihre Masse. Auf anderem Gebiete des Dilettantismus ist es vielleicht nicht so schlimm bestellt, aber es fehlt auch nicht an Komponisten, an Malern von ihres Geldbeutels Gnaden. Das ist nur eine kleine Schaar derer, denen die kritische Rodehacke gebührt. Zu ihnen hat sich die ganze Schaar der Fabrikanten zu gesellen, die Zahl der Größen aus leidiger Ueberlieferung, der Sensationshelden und aller unehrlichen Künstler. Sieht man aber genau zu, so wird man finden, daß die größte Zahl solcher falscher Größen von Niemandem gemacht ist, als von der Presse, wir wollen nicht sagen, von der Tageskritik. Diese hält wenigstens zum großen Teile dieses Handwerk unter ihrer Würde. Sie fördert es aber negativ, in dem sie es duldet, indem sie der Reklame, dem Waschzettel Raum vergönnt, ohne sie als solche zu kennzeichnen. Selbst in sogenannten großen Blättern greift dieser Reklameschwindel immer mehr und mehr um sich. Es wäre geradezu ein Verdienst, die Blät-

Digitized by Google

ter, die sich so wegwerfen, namhaft zu machen, zur Warnung des Publikums, mit dessen Vertrauen hier ein arger Mißbrauch getrieben wird. Freilich, diese Auguren der Presse, der modernen Weltmacht, schweigen sich aus und lächeln nur, wenn sie sich begegnen. Wenn hier Wandel geschaffen würde, könnte die Tageskritik der echten Kunst große Dienste leisten. Sie hat das Mittel des Schweigens und das des Urteilens, sie kann blitzen und donnern oder dichte Nebel ausbreiten. Einem echten Kunstwerke aber kann sie weder durch Gewitter noch durch Wolken das Leben nehmen. Das ist der Humor der Sache.

Da wir nun einmal im Zuge sind, uns mit der Tageskritik auszusprechen, so sei endlich noch einer ihrer modernen Krankheiten gedacht, der Sucht nach Entdeckungen des großen kommenden Mannes. Es ist das eine Sucht, namentlich der Theaterrezensenten. Wie manchen haben sie nicht schon auf den Schild gehoben, um ihn nachher mehr oder weniger unsanft wieder auf den Boden zu setzen! Wie viele Größen haben sie in seherischer Ahnung der Zukunft nicht gemacht, um ihnen damit mehr zu schaden als zu nützen! Wie viele falsche Erwartungen haben sie geweckt, wie viele Enttäuschungen sich und anderen bereitet! Ich fürchte, der Mann der Zukunft, wenn es einen giebt, wird nicht von der Tageskritik gemacht werden; er wird eines Tages, wenn er kommt, da sein, und die Tageskritik wird ihn erst merken, wenn es zum Entdecken zu spät ist. Es ist mir, als hätte sich dieses Schauspiel schon ein oder mehrere Male ereignet. Wenigstens ist man jetzt gegen Entdeckungen der Tageskritik mißtrauisch geworden, und das sollte zur Vorsicht mahnen. Es liegt in dieser „Kreirung" von Größen im Grunde weiter nichts als eine Selbstüberschätzung derer von der Tageskritik, mit der sie sich selbst und ihrer Wirkung nur schaden kann. Die Tageskritik sei, was sie sein kann — der ehrliche Ausdruck einer persönlichen Meinung! Dann wird sie, richtig als solche verstanden, verhältnismäßig am meisten Nutzen und am wenigsten Schaden stiften.

Leonh. Tier.

Rundschau.

Dichtung.

* Unser früherer Mitarbeiter **Ulrich Klein** ist am Neujahrstage zu Charlottenburg verschieden. Die älteren Leser des Kunstwarts mögen sich seiner eigenartig stimmungsvollen Gedichte auf Böcklinsche Bilder, seiner allgemeineren aesthetischen Erörterungen, seiner Kritiken und seiner Aphorismen erinnern, um zu empfinden, daß mit ihm eine im tiefsten Sinne des Wortes liebenswerte Persönlichkeit dahingegangen ist. Vor weite Kreise ist ja der lange Jahre von schweren körperlichen Leiden heimgesuchte bescheidene Mann nur selten getreten. Wer aber einmal in Beziehung zu ihm gekommen war, der ehrte ihn als einen stillen, feinsinnigen und edeln Arbeiter von lautester Sachlichkeit des Denkens, Fühlens und Urteilens und von echt künstlerischer und echt sittlicher Weltanschauung. Ach, unser Schrifttum hat solcher Männer so wenige, daß wir den Verlust jedes einzelnen bitter empfinden müssen, denn ganz zu ersetzen ist von ihnen keiner. Der Kunstwart ruft seinem alten Freunde seinen Dank in die Gruft nach, er wird ihn nie vergessen. A.

* **Schöne Literatur.**

Die Akten des Vogelsangs. Von Wilhelm Raabe. (Berlin, Otto Janke. Mk. 6.—)

Die Akten des Vogelsangs schreibt für sich und seine Kinder ein guter und tüchtiger, nicht aber ungewöhnlicher Mensch, der Herr Oberregierungsrat Dr. jur. Karl Krumhardt, aber er selbst ist nicht die Hauptperson in diesen Akten der nun ganz und gar „eingebauten" Vorstadt, die in seiner Jugend jenen freundlichen Namen noch nicht zu Unrecht trug. Die Hauptperson darin ist vielmehr Valentin Andres, genannt Velten, einer, der in den Augen der Welt eigentlich zu gar nichts gekommen und in elender Armut gestorben, trotzdem jedoch nach des Herrn Oberregierungsrates geheimer Herzensmeinung eigentlich reicher gewesen ist, als die anderen. Eines nämlich hat er immer gehabt, der Sonderling, einen eigenen Willen, und den hat auch er immer durchgesetzt, denn immer ist er ein gänzlich freier Mensch gewesen. Da lesen wir nun, wie aus dem Weltchen der Kleinstadtsvorstadt der auf sich selbst beruhende Kraftmensch herauswächst, und ferner sie, die er liebt, die Helene Trotzendorff aus Amerika, die auch ihren Willen bekommt, eine große Millionärin wird und schließlich doch ihr Heiligstes im kahlen Sterbestübchen Veltens findet. Noch eine Anzahl großer und kleiner, freier und unfreier Menschen mehr gehen mit den Beiden durchs Bild, dessen Hintergrund selber, „der Vogelsang", sich allmählich verwandelt.

Und wie wir lesen, ist es uns bald, als wären wir hier nicht mehr Zuschauer, sondern beteiligte Leute, als wäre das Bild gar kein Bild mehr, sondern selber Leben. Das also erreicht Raabe — das Höchste, was „dichterische Technik" erreichen kann. Und wir sind doch überzeugt, daß er bei seinem Schaffen sich nicht im mindesten um irgend eine Art „dichterischer Technik" kümmert — macht er doch ganz gewiß manchem Philister der normativen Aesthetik durch seine „Gesetzesverachtung" die Haare sträuben. Zwar, wir kennen Romane Raabes, bei denen das Kaleidoskop seiner Phantasie die bunten Steine noch mehr durcheinanderschüttelt. Aber schon dieser Roman könnte schön genug zum Beispiel gebraucht werden, daß die Aesthetik anderes zu thun hat, als für die Künstler „Gesetze" zu geben.

Der Quell, aus dem Raabes Kunst emporsteigt, ist

Digitized by Google

auch hier in ganz besonderem Maße das Gemüt, und so ist seine stärkste Wirkung auch die aufs Gemüt. Was unsere Gedanken anregt, was unsere Phantasie durch seine Anschaulichkeit erfreut, das alles ist hier weitaus nur Mittel zum Zweck, und ebendeshalb wirkt diese Kunst so durch und durch „poetisch". Sie ist das Subjektivste von Schriftstellerei, was man sich denken kann, aber das empfindende und dichtende Ich erfaßt mit solcher Kraft die Gestalten, die es spiegelt, daß wir sie nun in seinem Spiegel so deutlich sehen, wie sie der objektivste Künstler des Realismus nur darstellen könnte. Und ob wir's wollen oder nicht, wir müssen sie auch mit jenem Ich empfinden. Regt sich dann und wann unser Widerspruch, rebellt gelegentlich der Verstand dagegen, daß wir z. B. Herrn Velten Andres gerade so ansehen sollen, wie der Verfasser, — auf lange können wir uns der Uebermacht des Redenden doch nicht entziehen: wir müssen den wunderlichen Liebling des Poeten schließlich doch lieben, weil der Poet ihn liebt.

Man mag für die Künstler des objektiven Darstellungsstils noch so viel Bewunderung empfinden, so *nahe treten* werden sie uns Deutschen nie, wie etwa ein Raabe. Einen echten Romanen mit „plastischem" Phantasiebedürfnis würden, glaub ich, die „Akten des Vogelsangs" etwa berühren, wie den echten Renaissance-Italiener die Gotik des Nordens berührt hat, als künstlerische Barbarei. Und nicht nur der Form, auch dem eigentlichen Gehalte nach würden Romanen diesen Mann schwerlich so schätzen können, wie wir. Uns ist ja alles wert bei ihm, sogar, was den Andern empfindsam oder hausbacken vorkommen könnte. Es sind ganz tiefe, ganz alte Adern des deutschen Volksempfindens, auf die dieses Schatzgräbers Wünschelrute zeigt. A.

Der Rangierbahnhof. Roman von Helene Böhlau. (Berlin, F. Fontane & Co. Mk. 4.—)

Auch ein bescheidener Beitrag zum großen Kapitel des Leidens der Frau in der Gegenwart. Denn Anfang, Mitte und Ende der Laufbahn einer armen Künstlerin verbirgt sich unter dem prosaischen Titel.

Gastelmeier, der biedere, vermögende Bauernsohn und Kunstmaler in München, führt Olly, ein armes, unpraktisches Malerkind als Gattin heim. Er glaubt in der feurigen Künstlerin sein wahres Weib gefunden zu haben. Sie, ohne Liebe zu kennen, freut sich auf den treuen Freund, unter dessen kraftvollem Schutz die noch zarte Blüte ihrer Kunst sich zur vollen Schönheit entfalten soll. Nicht Gattin, nicht Mutter mag sie sein, jeder Nerv drängt zur geliebten Malerei; Ruhm und Ehren locken, nicht Haus und Herd. Das kann Gastelmeier nicht verstehen, sie findet wiederum dieses Nichtverstehen ganz in der Ordnung. „Sie gehört noch nicht zu den Unverstandenen, die sich herumquälen und die nörgeln, weil sie wollen, daß andere vollkommen die Wichtigkeit ihrer Seelenzustände mitempfinden. Sie war noch kein so armseliges Töpfchen, das glaubt, die ganze Welt müsse es beschauen, wie einen speienden Krater, und das enttäuscht und wütend ist, wenn es ganz unbemerkt über seinem Feuerchen zischt und brodelt." Aber im jungen Heim ists ungemütlich, Unordnung, Regellosigkeit herrscht. Gastelmeier leidet darunter. Olly arbeitet andauernd mit dem Fleiße einer Verzweifelten; man wird krank, wenn man ihr nur zuschaut. Immer höher glaubt sie zu steigen, immer zuversichtlicher streckt sie die Hand nach dem ersehnten Lorbeer. Da plötzlich schlägt eine böse Kritik alles Hoffen tot und erweckt dafür den leis schlummernden Todeskeim. Verzweifelter als je ringt das junge Weib, einsam und schwach tastet sie vorwärts. Noch gerade zur rechten Zeit, d. h. im vorgerücktesten Stadium ihres Leidens, erscheint der Messias: Köppert, der wahre Künstler, der vornehme Mensch. Ihn, den verständnisvoll begeisternden Lehrer, den treuesten Lebenskameraden hat sie zeitlebens ersehnt. Hand in Hand, mit sterbendem Blicke ihn umfassend, schlummert sie, durch übergroße Morphiumdosis betäubt, ins Jenseits hinüber. Der brave Gatte wirft bald darnach die Kunst über Bord und kehrt ins bäuerliche Elternhaus zurück. In nicht langer Zeit wird seine gesunde Natur, im Verein mit einer tugendhaften Jugendgenossin, Tod und Trauer vergessen.

Liebenswürdige Beobachtungsgabe, ein freundlicher Humor, der sich nur selten erlaubt, ins Burleske umzuschlagen, das ernste Streben, die Tiefen geheimer Seelenvorgänge zu ergründen, zeichnen das Werk der begabten Verfasserin aus. Schade, daß sie, wie so viele ihrer Kollegen und Kolleginnen, die Geschichte abbricht, wo sie verspricht, am interessantesten, wo ihre Darstellung verlangt, am kunstvollsten zu werden. Das Ganze soll ein Lebensbild, kein beliebiges Phantasieprodukt sein; die genannten Vorzüge deuten auch darauf hin. Das Leben selber bietet aber sehr selten so sauber heraus gearbeitete, so glänzend abpolierte Kabinettsstückchen, das Leben ist schroffer, eckiger, härter und verschmäht gewöhnlich effektvoll tragische „Schlüsse", wie sie im Roman den Helden so gern in Gestalt von Nervenfieber, Schwindsucht, Vergiftung u. s. w. feierlich zur ewigen Ruhe geleiten. Dichtungen mit derlei kunstgerechter Mache erinnern mich stets an elegant fournirte Möbelstücke, deren Solidität nicht ganz zu trauen ist. Und der leise Zweifel belästigt um so mehr je mehr man sonst zu loben findet. E.

Schriften über Literatur.

Unsere Muttersprache, ihr Werden und ihr Wesen. Von Prof. Dr. O. Weise. (Leipzig, B. G. Teubner. Geb. Mk. 2.40.)

Dieses Buch ist aus einem Preisausschreiben des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins hervorgegangen. Es sollte darnach ein Werk geschaffen werden, das auf wissenschaftlichem Boden beruhend doch lebendig und anschaulich, nicht in der Form einer lehrmäßigen Uebersicht geschrieben sei. Von den Bewerbungsschriften hat die Weisesche zwar nicht den vollen Preis, aber eine ehrenvolle Auszeichnung erhalten. Beides wird durch den Inhalt des Buches gerechtfertigt.

In lebendiger und fesselnder Weise führt uns der Verfasser in das Werden und Wesen der deutschen Sprache ein. Seine Darstellung ist nirgends trocken, so daß auch der Laie, der sonst gemeinhin von der Schule her ein Grauen vor sprachwissenschaftlichen Erörterungen oder Grammatik hat, das Buch mit Interesse lesen wird. Dem Titel gemäß zerfällt es in zwei Teile. Im zweiten behandelt der Verfasser zuerst die Beziehung der Sprache zur Volksart, dann zur Stammesart, weiter zum Stande und zur jeweiligen Gesittung unseres Volkes. Alsdann wird die Eigentümlichkeit der deutschen Sprache erörtert im Lautwandel, in der Wortbiegung, in der Wortbedeutung und in der Satzlehre. So gibt der Verfasser seine Erörterungen in festen Grundlinien, mit denen man sich im allgemeinen wohl einverstanden erklären kann. Im einzelnen ist aber doch mancherlei auszusetzen. Wie aus

Digitized by Google

dem Verzeichnisse der Quellenschriften hervorgeht, ist der Verfasser über die Forschungen, die einer solchen Erörterung zu Grunde zu legen sind, wohl unterrichtet, aber die Verarbeitung der verschiedenartigen Ergebnisse von einem überlegenen beherrschenden Standpunkte aus ist dem Verfasser nicht in wünschenswerter Weise gelungen. Weise fühlt sich zu sehr als Lobredner der deutschen Sprache. Er trägt in seine Erörterungen vieles an sich Interessante, aber Fremdartige hinein, während er seine Kraft für wesentliche Punkte, die zu kurz gekommen sind, hätte aufsparen sollen. Er läßt auch zuweilen seine Phantasie spielen, wo die nüchterne Wirklichkeit ein anderes Bild bietet, oder er umschreibt mit schönen Bildern und allgemeinen Sätzen, was wir gern leibhaftig vor uns hingestellt gesehen hätten. Endlich, er hält die verschiedenen Zeitalter der Entwickelung der deutschen Sprache nicht genügend auseinander. Insbesondere erscheinen uns die Auslassungen über den modernen Sprachgebrauch und über die Satzlehre zu kurz und zu oberflächlich; gerade hier läßt sich über den Einfluß der Volks-, Parlaments- und Zeitungssprache auf die Schriftsprache so viel Interessantes sagen, daß des Verfassers Ausführungen etwas dürftig erscheinen. In vielem, was wir unserer grammatikalen Erziehung gemäß als fehlerhaft empfinden, liegen gerade, wie die Entwickelung anderer moderner Sprachen zeigt, wichtige Keime einer Weiterbildung. Diese eingehender darzulegen als es Weise thut, wäre eine besonders lohnende Aufgabe gewesen. Trotz dieser Ausstellungen wird man Weises Buch gern als eine auf guten Studien beruhende anregende Arbeit anerkennen; wir können es unseren Lesern neben Behaghels gründlichem Buche „Die deutsche Sprache“ empfehlen.

Paul Schumann.

*** Die „psychiatrische Diagnostik“ in der Literaturkritik.**

In der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte“ findet sich ein Beitrag von Hubert Roetteken, der zu dem Gegenstand, den unsre Überschrift andeutet, einige gute Worte sagt. Roetteken bespricht zunächst die bekannte Äußerung Krafft-Ebings, Kleists „Penthesilea“ sei „ein gräßliches Gemälde eines erdachten vollkommenen weiblichen Sadismus“. Roetteken verlangt mehr „liebevolle Sorgfalt und umfassende Rücksichtnahme auf alle Einzelheiten“ bei der Anwendung psychiatrischer Kenntnisse auf Dichterwerke, als üblich ist. Wenn es nur dankbar zu begrüßen sei, daß der berufene Psychiater die Gestalten unsrer Dichter mit zu bestimmen und zu erklären sucht, so wolle man doch die Verzerrung verhindern, der manche dieser Gestalten durch eine wenig skrupelhafte „Popularpsychiatrie“ leicht ausgesetzt sind. Die Zeitungen suchen eben aus den Worten der Fachleute das „Sensationelle“ heraus und bauschen dieses nach Möglichkeit auf, zumal wenn es, zur „Psychopathia sexualis“ gehörig, zugleich noch „pikant“ ist. „Das große Publikum steht diesen Dingen anders gegenüber als der Fachmann. Es zieht eine viel schärfere Grenze zwischen Gesundheit und Krankheit als dieser, und es hat gegen das Kranke einen instinktiven Widerwillen. Ob dieser Zustand durch weitere Aufklärung geändert werden soll und kann, untersuche ich hier nicht; jedenfalls besteht er. Ich halte es z. B. für recht wohl möglich, daß für Moll Goethes Liebeslieder nichts oder wenig von ihrem Zauber verloren haben trotz seiner Diagnose; für das große Publikum aber mischt sich dem Genusse dieser Lieder ein höchst störender assoziativer Faktor bei, wenn es von Fachseite belehrt wird, daß diese Gedichte in einer Phantasie wuchsen, die krankhaften und unlautern Vorstellungsreihen zugänglich war. Und ebenso wird die Freude an der doch so rührend schönen Gestalt des Käthchens für viele und nicht die schlechtesten Menschen gestört, wenn sie glauben müssen, es handle sich um ein sexualpsychopathisches Weib. So werden Quellen edelsten Genusses verstopft, und das ist schade. Ist nun eine solche Diagnose unzweifelhaft richtig, so mag man denn in Gottes Namen der Wahrheit das Opfer schlachten. Aber unzweifelhaft richtig muß sie sein, über alle Einwände erhaben, mit aller der Sorgfalt und Kritik gewonnen, die man an einem lebendigen Menschen für Diagnose und Prognose anwendet.“ Das aber kann schwerlich von irgend einer dieser psychiatrisch-literaturgeschichtlichen Diagnosen behauptet werden. Zumeist liegt die Sache einfach so, daß die Dichter Züge verwandt haben, die auch bei bestimmten Krankheitsbildern der Psychiatrie mit als Symptome auftreten, für sich allein aber zu einem sichern Schluß auf die betreffende Krankheit keineswegs genügen.

Theater.

*** Wichtigere Schauspielaufführungen.**

Berliner Bericht.

Gerhart Hauptmanns neues Drama „Florian Geyer“, in einem Vorspiel und fünf Akten, ist am Deutschen Theater herausgekommen. Im fünften Akte, gegen Ende, wird eine Schaar armer gefangener Bauern von betrunkenen Edelleuten gepeitscht und gehänselt. Das war Einigen zu peinlich, sie zischten. Das Zischen war anderen noch peinlicher, sie klatschten. Der Kampf zog sich eine lange Minute hin. Durch den Lärm hindurch noch die Ruherufe, die lauter als der Lärm selbst waren, die Versuche zu Hinauswürfen, die Hausschlüsselpfiffe — ein Halloh von pöbelhaftester Sorte. Das war die einzige Stelle, an welcher eine tiefere Wirkung zu bemerken war, die von der Bühne aufs Publikum ausgeübt wurde. Sonst herrschte nur eine Unaufmerksamkeit, nur eine Enttäuschung, nur eine Stimmungslosigkeit.

Woran lag das? Der Stoff der Bauernkriege steht uns doch wahrlich nahe genug. Eine Erhebung aus sozialer Not, geleitet von dem Ideale eines deutschen Einheitsstaates, von den besten der Ritter, wohl verstanden, und untergehend in der alten deutschen Not des Zwistes und der engherzigen Interessenwirtschaft — kann es eine zeitgemäßere Historie geben? Es ist nicht ein historischer Stoff, der aus irgend welchen außerkünstlerischen Gründen aus entlegenen Büchern zusammengeholt wird, es ist der historische Stoff, den man mit dem Herzen des modernen Menschen aussucht. Die „Weber“ lagen fünfzig Jahre zurück und waren modern, die Bauernkriege liegen 370 Jahre zurück und sind ebenso modern. Aber nun ja, — die Bauernkriege! Das ist eine große, große Welt; ein Durchschnitt durch die Kultur des 16. Jahrhunderts, in welchem alle Adern bloßliegen, die dieser Zeit ihr Leben zuführten. Kann man das in ein Drama stopfen? Florian Geyer, ein Ritter, welcher mit den Bauern sympathisiert, aber allmählich von allen verlassen wird, entweder durch des Schicksals Loos, oder durch Verrat — bis er selbst heimtückisch durch den Pfeil eines Lands-

Digitized by Google

knechtes fällt, dem er einst eine verdiente Ohrfeige gegeben hat. Das ist der Inhalt des Dramas. Und diesen Inhalt besorgen sechzig bis siebzig sprechende Personen, die jede Minute, jedes Wort benutzen, um die Zeit und sich selbst zu charakterisiren, die selbst im alten fränkischen Dialekte sprechen, um auch die Modernisierung der Sprache zu vermeiden. Darum, wollte man den Inhalt genau erzählen, man könnte kein Sterbenswörtlein fortlassen, kein Komma unterdrücken, man müßte die 300 Seiten herunterlesen, die die Buchausgabe hat.* Da wimmelt es von klappernden Ritterrüstungen, tosenden Volksmengen, brennenden Städten, schlagenden Glocken, schreienden Menschen, wimmernden Bauern, klingenden Gläsern, rasenden Gebärden. Aber jeder Seufzer und jede Geste und jeder Fingerzeig ist nuanziert, von Geyer bis zum niedrigsten Verräter sind unzählige Stufen, und alle diese Stufen sind Menschen, die reden und handeln und in ewiger Bewegung sind, je nachdem der hitzige, aber im entscheidenden Augenblick unfähige Geyer oben ist oder unten an dieser unendlichen Treppe. Und doch ist dieser ganze Inhalt der sechs Akte nur die Ausführung jenes einen Satzes, den ich als Inhalt angab und auf den ich mich beschränke, um nicht zu verwirren.

Denn die Verwirrung war das erste der Uebel. Man hätte es gern gehabt, durch eine Szene der unterdrückten Bauern eingeführt, durch das Eintreten Geyers für diesen erwärmt, durch das Erleben dieser Kämpfe und Wünsche in die Sache selbst hineingezogen zu werden. Statt dessen, ob es im bischöflichen Palais oder in der Kratzerschen Gaststube spielte, hörte man halbe Akte lang Unterredungen über den Bauernkrieg, über die beiderseitigen Wünsche und Ziele, und dabei rasselten die Rüstungen, die sich alle gleich waren, und schrieen die Stimmen, die sich alle gleichmäßig aufregten, und wenn Geyer in der zweiten Hälfte des Aktes erschien, um die Zügel aus der Hand zu verlieren, konnte man für ihn nichts mehr übrig haben. Geyer ist ein mutiger Mann und keine gewöhnliche Natur, aber es ist ihm zu wenig Raum gegeben. Die Szenen, da der todergebene Geyer mit seiner Zeltgenossin, der wilden Marei, sich die Lust zum Tode antrinken will, oder da ihm im ungebändigten Schäferhans zum ersten Mal die Zügellosigkeit entgegentritt, an der er zu Grunde gehen soll, oder da ihm der letzte Freund, der dämonische Tellermann dahinstirbt, während er unter dem wehmütigen Gesange des Geyerliedes die letzte Rüstung anlegt, — ja das sind Stimmungen, wie sie nur dem echten Dichter gelingen, aber sie verliefen sich in der großen Verwirrung, die auch der Bestgewillte nicht auseinanderreißen konnte. In wenigen Stunden die Riesenarbeit eines historischen Studiums in sich aufzunehmen, wie sie Herrn Hauptmann keiner der Lebenden nachmachen wird, das geht über die Kräfte der gewöhnlichen Sterblichen, und man ist Zeuge des entsetzlichen Schauspiels, wie tiefgefühlte Empfindungen, poetische Gedanken feinster Essenz, Perspektiven von unendlicher Weite lautlos untergehen in einer dröhnenden Anhäufung verdichteter Historie.

Beim Lesen des Dramas macht sich das anders. Da denkt sich Jeder die ihm sympathischeste Aufführung. Da verweilt er nach Belieben bei dem einzelnen guten Worte, wovon der Geyer eine stattliche Menge aufweist. Da thut er des subjektiven Geistes eine gehörige Portion hinzu und taucht die Begebnisse in seine eigene Seele. Bei der Aufführung fällt das alles weg. Die Aufführung zwingt uns auf ihren Weg; mit ihren Augen, in ihrem Rhythmus müssen wir sehen. Keine angepaßte Subjektivität hält stand, außer der einen, die der Dichter selbst hineinlegte. Die Aufführung des Deutschen Theaters hat nichts gethan, um jene Verwirrung, die ich als das erste Uebel bezeichnete, auseinander zu legen. Wir haben heut noch nicht den modernen Stil historischer Aufführungen. Wir stehen da noch ganz unter dem Meiningereinfluß. Es ist ein Massenstil, und die Personen wälzen sich wie schwere Körper, die man stößt, und die liegen bleiben, wenn der äußere Stoß aufhört. Sie gruppieren sich scheinbar natürlich, aber nicht aus innerem Leben, sondern auf Regisseurwunsch. Der Regisseur, der natürlich sein will, guckt überall hindurch, aber vor lauter Natürlichkeit geht der Geist verloren. Es fehlen die Akzente in der Masse, die Ungleichmäßigkeit des Taktes, die plötzlichen Zäsuren, die wie Offenbarungen wirken und die Seelen starr machen; es fehlt die Selbstsuggestion in der Masse, die doch ihre erste Eigenschaft ist — dieses Aus-Sich-Gebären-Müssen der Personen, die ihre Führer werden. Dieser Regisseur würde als Zeichner ein Allers sein, aber kein Menzel. Er hätte den Photographen im Auge, nicht den feinsinnigen Künstler, der souverän die Linien und Formen lenkt und in wenigen charakteristischen Strichen mehr bietet, als der getreueste Arbeiter der Kunst. Es ist wahr, diesen Stil haben wir noch nicht für die historischen Stücke, und es wäre ein Ereignis gewesen, wichtiger als die Dichtung selbst, wenn das Deutsche Theater bei dieser Gelegenheit die spröden Schauspieler zu solchem neuen Stile gezwungen hätte. So blieb es beim Gewohnten, die Massen waren träge, die Menschen lösten sich prompt im lauten Sprechen ab, die Einzelnen wurden von den Vielen nicht getragen, und so hatte der (selbsteigne) Regisseur Hauptmann dem Dichter Hauptmann diesen Gefallen nicht erwiesen.

Das dritte Aergernis ist ein allgemeines. Es ist dies, daß Hauptmann überhaupt zu einem solchen Stück naturnotwendig kommen mußte und daß er nun an einem großen Ende ist, wo sich ein gewaltiges Fragezeichen erhebt. Ich sehe in dem Stück kein Versehen, keine gelegentliche Fehlgeburt, sondern eine notwendige Folge, die ja zugleich eine Entschuldigung ist. Hauptmann ist aus der naturalistischen Schule hervorgegangen; er ist der größte dieser Schule, weil er der folgerichtigste war. Er hat sich selbst gänzlich beiseite gelassen, hat sich nur seine Stoffe fein säuberlich umrahmt und mit menzelhafter Geduld seine Bilder in diesen Rahmen ausgeführt. Daß er nie ein Prediger, ein Erlöser, ein Synthetiker war, haben ihm seine Gegner vorgeworfen. Wie konnte er ein Synthetiker sein, wenn er Naturalist war? Diesem ist ja die reinlichste Objektivität eine heilige Sache, er analysiert und seziert, und er dient einzig und allein seinem Stoffe. Wenn er dieses für die höchste Kunst hält, kann ihm niemand seine Ansicht nehmen, und man kann seine Fähigkeit nur an den Eigenschaften messen, die einen Analytiker ausmachen. Das sind Charakteristik und Stileinheit. Die reine Hingabe an den Stoff predigen alle Hauptmannschen Dramen. Aber innerhalb dieser Objektivität hatte er seine eigene Entwicklung, die sich rapide abgespielt hat. Die freudige Sympathie, die seine ersten Werke erweckten, bis zum „Kollegen Crampton" und dem „Biberpelz", beruhte auf der frischen Empfindung, die der Dichter hier den Lebensvorgängen entgegenbrachte — es war sozusagen trotz aller Objektivität ein Stück Erlebnis darin, und das gewann die Herzen.

* Die Buchausgabe ist soeben bei S. Fischer in Berlin erschienen.

Digitized by Google

In Hannele „arbeitete“ er schon mehr. Ein feinsinniger poetischer Gedanke, bis auf die Neige durchgeführt, selbst im Traume traumwahr, in jedem Wort und jeder Gebärde begründet, so entzückte das Stück — besonders musikalische Naturen — durch die Fülle seiner tiefempfundenen Lyrik. In den „Webern“ tritt der Dichter noch einen Schritt mehr in den „Dienst“ seiner Sache. Einen gewaltigen Kulturabschnitt ziseliert er bis ins kleinste auf Charakteristik und Lebenswahrheit aus; kein Lichtchen wird vergessen, kein Schattenchen übersehen — aber trotz des Triumphes, den die Arbeit des Dichters darin feierte, konnte das revolutionäre Sozialgefühl, das ihn gerade diesen Stoff wählen hieß, Niemanden ungerührt und unerhoben lassen. Im „Florian Geyer“ hat die Arbeit des Objektivisten über den Kontakt der Bühne mit dem Publikum gänzlich gesiegt. Jetzt war es kein Kulturabschnitt mehr, es war eine ganze große Geschichtsepoche, in welche — seinen Weg konsequent fortschreitend — der Dichter untertauchte. Aber er ist nicht wieder emporgekommen. Er ist im Stoff stecken geblieben, er hat das Material nicht überwunden, er hat es nicht zur Höhe des menschlichen Mitgefühls hinauf gehoben — es liegt am Boden, und er ordnet und rubriziert und beziffert mit fleißiger Hand, aber er giebt uns nicht den archimedischen Punkt, von dem aus wir die ganze Masse der Begebenheiten frei heben. Aus dem Objektivismus ist der Materialismus geworden. Darum gewinnen wir kein Interesse weder für das Menschliche dieser ganzen Geschichte, noch für die Menschen, die aus ihr herauswachsen sollen. Ein Dichter, dem die Analyse des Stoffes über alles geht, der in der Größe dieses Stoffes sich dauernd steigert, bis der Stoff so groß wird, daß er darin untersinkt und die Menschen sein Gesicht nicht mehr sehen — das ist die Geschichte Hauptmanns bis zum „Florian Geyer.“

Was nun? Weiter auf diesem Wege kann er nicht mehr. Denn er hat das letzte erreicht, was er je wollen konnte. Es kann sein, wie die Einen gern möchten, er kehrt zum „Menschen“ zurück. Was sind unsere Wünsche? Er braucht sich ja darum wahrlich nicht zu kümmern. Und doch möchte ich auch meinen Wunsch äußern, weil ich ihn damit zu charakterisieren glaube. Nämlich, daß Hauptmann uns eine Erzählung schenkte. Seine Dramatik ist ja keine im eigentlichen Sinne. Einen dramatischen Gedanken, der sich wie eine Knospe zur Blüte entfalten muß, faßt er nicht. Er faßt nur ein Problem, das er zerlegt und in seinen Teilen vorführt. So sind die Akte des Crampton, sind die beiden Parallel-Doppelakte des Biberpelzes, sind die einzelnen Aktschilderungen der Weber und des Geyer. Sonst hob die Charakteristik der Personen und der Situationen alle Bedenken gegen die Wirksamkeit seiner Stücke auf, auch wenn sie auf dramatische Konsequenz kein Gewicht legten. Im „Geyer“ aber war die Charakteristik nicht zur Wirkung herausgewachsen, und darum blieb der Eindruck weg. Wäre der Geyer ein Roman geworden, hätte das erstens nichts geschadet, und zweitens wäre die Breite eine Erlösung gewesen für die vom Material zugeschnürte Brust des Dichters. Wenn Hauptmann, der große Stoff-Durchdringer, einmal diese Form wählte, wäre er den Bühnenschwierigkeiten enthoben und könnte in alle Wege seiner Natur treu bleiben. Ich denke mir, ich bin nicht der Einzige, den dieser Gedankengang gefangen hält. Ist es doch nur der Wunsch, den Dichter Hauptmann uns zu retten, an den ich trotz Allem nach meiner innersten Ueberzeugung noch glaube; und wenn er auch diesmal durch den Fleiß, diese relativste aller Tugenden, erstickt worden ist, — „er kann doch nit untergahn.“

Oskar Bie.

Münchener Bericht.

Paul Heyse hat sehr Recht gehabt, sein neues Bühnenwerk „Rolands Schildknappen“ ein Märchen in drei Akten und einem Vorspiel und nicht ein Drama zu nennen. Denn von dramatischem Leben ist fast nichts darin; dafür werden schon die Situationen zu episch breit und behaglich ausgemalt. Uebrigens ist die Idee des Stückes sehr hübsch und feinsinnig. Hans Ohnesorg, ein Knappe des eben gefallenen Roland, weist in Empörung über das launenhafte Glück die Gaben Fortunas von sich und will mit Mannesmut und Mannestrotz sich selber sein Schicksal schmieden. Nun verschleudert die gereizte Göttin ihre Gaben, Tarnkappe, Tischleindeckdich und den immer Geld spendenden Beutel, an Hansens Genossen, obwohl sie voraussieht, daß ihnen, den Unwürdigen, alles Gut des Zufalls nur zum Unheil ausschlagen wird. So geschieht es auch. Die drei Lumpenkerle treiben die Unverschämtheit, die sich im plumpen Vertrauen auf die Glücksgaben ganz ungeheuer in ihnen aufgebläht, so weit, um die Tochter Kaiser Karls als fremde Fürsten zu werben, werden dabei entlarvt und kommen beinahe an den Galgen, während Hans, bescheidener und tüchtiger, nach ihm natürlichem Glücke strebt und statt sich durch den in Aussicht gestellten Besitz der Kaisertochter blenden zu lassen, trotz aller Tücken Fortunas sein Schätzlein gewinnt. Man sieht, Glück und Zufall spielen wohl hin und wieder seltsam hinein in die natürliche Ordnung der Dinge, am Ende aber bestimmen doch nicht sie den Lauf der Welt, sondern die Art und Weise des jedem Wesen eingeborenen Gehaltes, der Glück und Zufall erst ausmünzt. Schade, daß die hübsche Idee nicht eben so hübsch veranschaulicht ist. Statt mit feinerer Charakteristik und feinerem Humor zu zeigen, wie die plumpen Gesellen vor dem Hofe des Kaisers sich infolge ihrer angeborenen Seelenniedrigkeit blamieren müssen. werden sie uns in einer solchen Rohheit des Betragens vorgeführt, daß die leiseste Möglichkeit schwindet, sie sich auch nur eine Minute lang an einem Hofe zu denken. Auch, daß der eine als Lord Mordsmouth „english“ radebricht, während der andere trotz seiner Lordschaft schwäbelt, ist doch wohl lange nicht so komisch als der Gegensatz zwischen angemaßter Würde und innerer Pöbelhaftigkeit sein könnte, wenn letztere nicht gar so grob aufgetragen wäre; mir wenigstens that es leid, solch' eine feine Idee possenhaft verzerrt zu sehen. Aber es kommt noch schlimmer: nicht einmal eine rechte Posse kann man das Heysesche Stück nennen; denn mitten zwischen dem groben Geschütz grober Situationskomik und den Geschichten aus altersgrauer Zeit hört man allerhand moderne Salonwitze laut werden, um plötzlich, von neuem überrascht, heiße Ausbrüche tiefer Knappentreue oder weise Aussprüche aus dem Munde Kaiser Karls zu vernehmen. Selbst ein Liebespaar hat uns Heyse nicht erspart, das nach langer, schwerer Trennung das bekannte lieblich-neckische Spiel um Küsse anhebt und sich scherzend gegenseitige Seitensprünge vorwirft, statt sich herzhaft natürlich in die Arme zu nehmen. Kurz, man erhält kein Kunstwerk, sondern ein Ragout von allem möglichen nicht Zusammengehörigen, Mißlichen und Mißlungenen. Selten, selten nur tönt ein lyrischer Klang, der aus einer besseren Welt zu kommen scheint. Der heftig tobende Beifall des Premierenpublikums

Digitized by Google

wird dem Verfasser selber wenig Freude bereitet haben: war er doch am lautesten an Stellen, wie der, wo Hans Ohnesorg in Ermanglung eines Gefängnisraumes an der Kette des Hofhundes befestigt wird, wobei er den Witz riskiert, daß er nun auf den Hund gekommen sei. Als Hans nun wirklich in das Hundehaus zum Schlafen kroch, da hatte der Jubel des Publikums nun gar keine Schranken mehr!

Die Grenzen Heyseſcher Kunst sind soeben neulich im Kunstwart meiner Ansicht nach sehr richtig festgestellt worden. Hier, in diesem Stücke, wäre aber Heyse innerhalb dieser Grenzen gewesen. Und doch so wenig fein und überlegen? Ich stehe ratlos vor der Frage: kann wirklich allein die Leichtigkeit seines Arbeitens einen Schriftsteller wie Heyse dazu verleiten, solch wertlose Geschichten nicht nur niederzuschreiben, sondern sogar aufführen zu lassen?

L. Weber.

Musik.

Musikliteratur.

Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Nach den Handschriften des Weimarer Liszt-Museums herausgegeben von La Mara. Zwei Bände. (Leipzig, Breitkopf & Härtel. Mk. 12.—)

Ich nenne von Briefstellern, die hier vertreten sind: Ambros, Bettina Arnim, Bauernfeld, Berlioz (61 Briefe), Peter Cornelius (10 Briefe), Ferd. David, Dingelstedt, Dumas, Robert Franz (26 Briefe), Gustav Freytag, Genelli, Glinka, Gounod, Grillparzer, Gutzkow, Halévy, C. v. Hase Hebbel, Heine, Herwegh, Hiller, Hoffmann v. Fallersleben, A. v. Humboldt, Jensen, Joachim, W. v. Kaulbach, Lamartine, Lassen, Lindpaitner, Littolff, Otto Ludwig, Ludwig II., Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mosenthal, Nicolai, Preller, Raff, Rietschel, Otto Roquette, Rossini, Rubini, Rubinstein (13 Briefe), Saint-Beuve, Saint-Saëns, George Sand, Robert und Clara Schumann (14 Briefe), Schwanthaler, Smetana, Spohr, Spontini, Stahr, Tausig (26 Briefe), Tichatschek, Viardot-Garcia, Vieurtemps, Minna Wagner, Weitzmann, Wieniawski. Diese Namen und die des berühmten Adressaten machen die Sammlung für den Kunsthistoriker überaus interessant. Aber der Gedankengehalt der Briefe entspricht nicht ganz den Erwartungen, zu denen solche Geisteselite zu berechtigen scheint. Freilich, zur Kenntnis persönlicher Beziehungen wird hier reiches Material geboten. Ich weise im Folgenden probeweise auf Einzelnes hin.

Im März 1849 schreibt Schumann auf eine Anfrage Liszts wegen seiner Faustmusik: „Aber, lieber Freund, würde Ihnen die Komposition nicht »zu Leipzigerisch« sein? Im Ernst, von Ihnen hätte ich etwas anderes vermutet, als in Bausch und Bogen so ein Urteil über ein ganzes Künstlerleben auszusprechen. Betrachten Sie meine Kompositionen genauer, so müssen Sie gerade eine ziemliche Mannigfaltigkeit der Anschauungen darin finden, wie ich denn immer danach getrachtet habe, in jeder meiner Kompositionen etwas anderes zu Tage zu bringen, und nicht allein der Form nach. Und wahrlich, sie waren doch nicht so übel, die in Leipzig beisammen waren — Mendelssohn, Hiller, Bennet u. a. — mit den Parisern, Wienern, Berlinern konnten wir es allenfalls auch aufnehmen. Gleicht sich aber mancher musikalische Zug in dem, was wir komponiert, so nennen Sie es Philister oder wie Sie wollen, — alle verschiedenen Kunstepochen haben dasselbe aufzuweisen, und Bach, Händel, Gluck, später Mozart, Haydn, Beethoven sehen einander an hundert Stellen zum Verwechseln ähnlich. Ganz originell ist Keiner. Im übrigen vergessen wir des Abends — ein Wort ist kein Pfeil — und das Vorwärtsstreben die Hauptsache." In den späteren Briefen Schumanns ist dann der Ton durchaus freundschaftlich. Er erkundigt sich nach Wagner und nennt dessen Schrift „Oper und Drama" bedeutend. — Zu Schumanns Erkrankung bemerkt Robert Franz: „Wenn sich Idealismus und Realismus in einer Menschennatur weiter und weiter von einander entfernen, wie es bei Schumann leider sehr der Fall war, so wird eine Katastrophe stets in drohender Aussicht stehen. Es hat mich selten ein Ereignis so tief erschüttert."

Interessant ist es, an der Hand der Briefe zu verfolgen, welche Mühen und Verdrießlichkeiten Liszt seine Propaganda für Wagner kostete. Bekanntlich drängte dieser „Franz" zu einer öffentlichen Erklärung für Lohengrin, und Franz gab denn auch schließlich nach, nicht ohne Bedenken. „Ich möchte nicht gern demonstrativ verfahren, da ich im Grunde friedliebender Natur bin." Später verwahrt er sich entschieden dagegen, mit ins Parteigetriebe gezogen zu werden: „Ich vermag mit dem besten Willen in dem unseligen Parteiwesen kein Heil zu erblicken." Rubinstein weicht einem Urteil über Wagners „Fliegenden Holländer" und „Tannhäuser", die er in Wiesbaden hörte, aus: man müsse sie wohl erst öfter hören. Adolf Stahr, der Wagners „Lohengrin" freundlich aufgenommen hatte, entsetzte sich vor der Nibelungendichtung: „Entweder ich bin unfähig zu verstehen und zu empfinden, was möglich, darstellbar und dramatisch wirksam, was tragisch und die Menschen ergreifend ist: oder diese Dichtung ist von Anfang bis zu Ende ein einziger ungeheuerer Mißgriff. Ich bin so gewiß wie von meiner Existenz davon überzeugt, daß das Werk, wenn irgend eine Bühne sich an seine Darstellung wagte, das allervollständigste Fiasco machen würde."

Aber auch mit den eigenen Schöpfungen geht es Liszt nicht nach Wunsch. Tausig muß sich in Zürich Mühe geben, Wagner „zu einem eingefleischten Lisztianer zu machen; denn er ist es mir noch nicht genug." Besser gelang es mit Carl Ritter, den Tausig, wie er sagt, „zum Lisztianer wiedergeboren" hat. Schmerzlich aber berührte Liszt wohl die offene Absage Joachims: „Ich bin Deiner Musik gänzlich unzugänglich; sie widerspricht Allem, was mein Fassungsvermögen aus dem Geist unserer Großen seit früher Jugend als Nahrung sog. Wäre es denkbar, daß mir je geraubt würde, was ich aus ihren Schöpfungen lieben und verehren lernte, was ich als Musik empfinde Deine Klänge würden mir nichts von der ungeheuren, vernichtenden Öde ausfüllen."

Zum Schlusse sei noch eine Äußerung Franz' über Brendels kritische Thätigkeit angeführt. „Es ist doch erstaunlich, wie so ein Kritiker mit der Kunst Fangball zu spielen weiß: die Kügelchen fliegen aus einer Hand in die andere — der geschickteste Jongleur könnte das Stückchen nicht exakter ausführen! Und jeder apodiktische Satz hat wohlweislich sein Hinterthürchen, aus dem man geeignetenfalls bequem schleichen und sich mit heiler Haut retten kann. Der Mann wird so lange Fragen anregen, bis ihn andere Leute durch ihre Anregungen in gelinde Verzweiflung bringen werden. Ein wahres Leidwesen ist es, daß heut zu Tage in der Kunst so viel geschwatzt und so wenig gehandelt wird."

Digitized by Google

Sehr zu tadeln ist an dem Buche der Mangel eines ordentlichen Namenregisters, weil er die Brauchbarkeit für wissenschaftliche Zwecke sehr erschwert. Sollte die Sammlung aber nur dem vergnüglichen Lesen dienen, dann hätten gar manche Stücke ohne viel Schaden wegbleiben dürfen. R. Batka.

• **Musikalische Wunderkinder** sind jetzt hoch in der Mode. Und so ist's Zeit, daß angesichts des Wesens, das mit ihnen getrieben wird, wieder einmal einer fragt: „Kultur oder Barbarismus?" Jüngst thut's Arthur Seidl. „Muß man nicht nachgerade schon wie bei gewissen Zwergmenschen Verdacht schöpfen," sagt er, „daß hier eine affinierte künstliche Züchtung vorliege, da diese Erscheinungen sich im Konzertsaal neuerdings so unheimlich häufen und bald schon wie die Pilze aus der Erde hervorschießen? Dr. C. Fuchs in Danzig hat jüngst den »Fall Koszalski« in einem musikalischen Fachblatt sehr dankenswert erörtert und ist dabei zu dem Ergebnis gelangt, daß man es bei diesem Knaben weniger mit einem Phänomen, als mit einer Kuriosität zu thun habe. Und in der That, so wenig wir die scheinbar reiferen künstlerischen Qualitäten und nahezu genialen Vorzüge des kleinen etwa 11—12jährigen Hubermann vor seinem wohl noch etwas jüngeren polnischen Landsmann und Nebenbuhler Koszalski irgend verkennen wollen: Technik und Spiel wären bei ihm phänomenal zu nennen, wenn sie nicht so beängstigend — kurios wären, und man wäre wohl versucht, von einem leibhaftigen Wunder zu reden, wenn es eben nicht als die vollendete — Unnatur erschiene. Man muß endlich einmal über diese bedauernswerten Treibhausgewächse ins Reine kommen; das verschiedene Material auf beiden Seiten darf uns nicht irre machen, um klar zu sehen, daß es sich hier leider um nicht viel Besseres als um Wettrennen und Stiergefechte im Kleinen handelt, auf einer Stufe stehend etwa mit den schmerzlichen Sehenswürdigkeiten der zusammengewachsenen Zwillinge oder der Liliputaner in den Jahrmarktsbuden. Wie etwa bei der Vivisektion wird irgend ein wissenschaftliches, ein Humanitäts- oder Kultur-Mäntelchen zwar hübsch vorgehängt, im Grunde aber nur dem Publikum und seinen Leidenschaften gefröhnt, um den Tagedieben in der Tretmühle des Lebens die wohlthuende nötige »Sensation« zu verschaffen.

Man besehe sich doch vorerst einmal das solche Konzertabende mit Vorliebe besuchende Publikum, um daran ihre innere Natur psychologisch zu studieren! Leute, denen man sonst nie in einem ernsteren Konzerte begegnet, denen das Banausentum an der Stirn geschrieben und der Sinn sonst höchstens nur auf Sportfragen und Viehzuchtinteressen gerichtet steht, trifft man hier ganz zuverlässig an. Gehst Du aber in eine Aufführung der »Heiligen Elisabeth«, da gähnen Dir ganze Sitzreihen in öder Leere entgegen. Wie war's doch gleich im vorigen Jahre zu Hamburg? D'Albert konnte dort zum Besten des Denkmal-Fonds für H. von Bülow nicht einmal spielen, da die Einnahme eine lächerlich geringfügige war; in derselben Woche machte aber dort der kleine Koszalski wiederholt volle Häuser Alles ist nach seiner Art, an ihr wirst Du nichts ändern; das Publikum ist und bleibt überall dasselbe, und wir bilden uns nicht im geringsten ein, durch solche Darlegungen die nun einmal auf schiefer Ebene wandelnden Unmenschen von Eltern solcher Kinder auf andere Anschauungen bringen zu können. Was wir aber im Dienste einer menschenwürdigeren Kultur unbedingt in Anspruch nehmen müssen, das ist, selbst bei solch verblüffend hochentwickeltem Können und angesichts dieses nicht nur tadellosen und korrekten, sondern (man denke an die beiden Bach-Stücke, die er thatsächlich besser als Joachim spielte!) trotzdem auch fertigsten Leistungen, unnachsichtlich und rücksichtslos solche Menschenopfer eines schauderhaften Molochismus, Goldgier genannt, ein für allemal ablehnen zu dürfen. Bei Hubermann wird zwar zur Abwechslung versichert, es gelte lediglich die Ansammlung eines Kapitals zur weiteren, geistigen und künstlerischen Ausbildung des Knaben. Aber wer das nach allen bisherigen Erfahrungen auf diesem Gebiete nur auch noch glauben könnte! Schon heute sieht der interessante Kopf des Jungen mit seinen alten Händen viel zu reise-müde und abgespannt drein, um eine solche Roß- und Eisenbart-Kur zu seiner eigenen Vervollkommnung nicht als höchst gewagt erscheinen zu lassen. An ein »Wunderkind« jedenfalls und eine seinem weiteren Leben aufbewahrte künstlerische Sendung läßt sich nur glauben, so lange es im eigenen Heim gehalten und höchstens nur ganz sporadisch im blendenden Lampenschein des Konzertsaales sichtbar wird. Schon mit Mozart wurde nach unserem Gefühl zu viel herumgezogen — er ist ja auch dann nicht allzu alt geworden. Sagt man uns aber, durch solche klassische Beispiele der Musikgeschichte erhalte unsre Theorie ein Loch, so erwidern wir einfach: Auch die Hexenprozesse hat man einmal für etwas sehr Gutes gehalten."

Hätten wir doch, wie Tierschutzvereine, einen Wunderkinderschutzverein! Man sehe sich nur um, was aus denen geworden ist, die vor zehn, zwanzig, dreißig Jahren die Börsen der sogenannten Kunstfreunde zu Gunsten ihrer Herumschlepper schröpfen mußten. Kaum einer, dessen starke Natur über alle Vergewaltigungen schließlich doch gesiegt hat. Aber so und so viele, die jetzt als Musiklehrer oder gar als höhere Tanzaufspieler seufzend in kleinsten Verhältnissen die Butter aufs Brot verdienen, und noch mehrere, die einfach untergegangen sind, gestorben oder verschollen. Aus wie manchen von ihnen hätte Tüchtiges, vielleicht Großes werden können, hätte man ihr Talent unter der lieben Sonne sich kräftigen und reifen lassen, statt daß man's im Treibhause aufhitzte!

Bildende Künste.

• Berichte über bildende Kunst.

Münchener Bericht.

Neuigkeiten, die eine eingehende Erörterung an dieser Stelle rechtfertigten oder gar verlangten, kommen auf den Ausstellungen unseres Kunstvereins, zumal während der ersten Wintermonate, selten zum Vorschein. Doch haben November und Dezember immerhin einige Bilder gebracht, von denen noch kurz zu sprechen sich lohnt.

So die beiden von Nager, „La sera" und „Judith". „La sera": ein stilisierter Mädchenkopf als Büste in einer ebenfalls stilisierten Landschaft stehend, mit Sicherheit gemalt und stimmungsvoll. „Judith" dagegen nicht viel mehr als ein Wirtshausdekorationsstück „in altdeutscher Manier", von dem man schweigen könnte, wär's nicht eben die auch hier zu Tage tretende Manier, die Nager am Weiterkommen hindert. Nichts kann ihn vor dem Versumpfen retten, als Umkehr zur Natur, zu ernstem, ehrlichem und bescheidenem Studium der Natur. Brächte

Digitized by Google

es ihm keine großen Früchte, so wären's doch wenigstens eigene, die er hier pflücken könnte, und echte. Ohne Beispiel wäre das Schauspiel einer solchen Umkehr begabter Künstler von falschen Wegen ja nicht, aber freilich, es gehört sehr viel Charakter dazu.

Der vielfach so hochgeschätzte Ernst Zimmermann stellt ein Trinkgelage von Landsknechten und ein kleineres Trinkerbildchen nach Art der alten Holländer aus. Im engeren Kreise der Kunstkenner werden sie seinen Ruf schon deshalb nicht mehren, weil er die „glitschrige" Malweise seiner vortrefflichen Fischstilleben hier auf Gesichter, Gewänder und alles Uebrige übertragen hat, so daß das Ganze aussieht, als wär's mit Schleim überzogen. Und der Inhalt? Auch hier, was so oft bei Zimmermann stört: die Gestalten sind nicht bei der Sache. Es fehlt eben dem Künstler an rechtem innerlichem Ernst. Man denke an seine Heiligenbilder, — wie viele davon erinnern nicht an's Theater? Auch diesen zwei Bildern hier fehlt's an Individualisirung: die Trinker lachen alle auf die gleiche auf Bildern herkömmliche Weise — und so können wir's ihm nicht glauben, daß sie wirklich lachen.

Da ist Volkmann aus Karlsruhe ein frischerer, gesünderer Maler. Er stellte eine ganze Reihe von Landschaftsbildern mit Motiven mannigfaltiger Art aus: ebenes Land mit gelben Kornfeldern und weiter Luft, Waldstücke aus allen Jahreszeiten. Alles nach der Natur gemalt, einfach, geschlossen in der Wirkung, selbstverständlich — und dabei poetisch.

Ein Landschafter von ungewöhnlicher Geschicklichkeit ist Zeno Diemer, der auf vier Oelbildern und einer Menge von Aquarellen fast lauter Motive aus dem Hochgebirge behandelt zeigte. Von den Oelbildern erwähne ich den Föhnsturm auf der Zugspitze, dann einen Blick auf den Bahnhof Imst im Winter mit in der Abendsonne rot leuchtenden Bergspitzen, während unten alles in bläulichen Schatten liegt, aus denen die Lichter der Lokomotive glühten. Alles ist hier ungewöhnlich beobachtet und gegeben. Noch virtuoser aber sind die Aquarelle gemacht, gegen welche die Oelbilder doch immerhin dann und wann etwas süßlich wirken. Sie stellen lauter Naturschauspiele aus höchster Höhe dar, wie sie nur wenigen je vor die Augen kommen, und sind somit schon stofflich jedem interessant. Und sicherlich sind die Hochregionen selten mit ähnlichem Können gemalt worden — man staunt darüber um so mehr, wenn man bedenkt, daß hier oft nur unter den schwierigsten Umständen und nur ganz kurze Zeit lang an Ort und Stelle gemalt werden konnte. Aber über dieses Bewundern kommt man nicht hinaus, denn es spricht hier weder ein tief noch ein eigenartig empfindender Mensch mit den Farben. Es ist eben „Geschicklichkeitskunst", die man vor sich hat; man schätzt sie mit Aug' und Kopf, aber das Herz schlägt nicht höher dabei.

Ein krasser und deshalb wenig beliebter und wenig verstandener, aber begabter Kolorist ist Kuschel. Viel zu dem Entsetzen über seine Wand voll Bilder trug jedenfalls bei, daß sie, alle so nahe beieinander aufgehängt, sich gegenseitig totschlugen; ein Damenbildnis z. B. von ausgesucht feiner Farbenwirkung wurde zwischen scharf roten und blauen Sachen gänzlich erdrückt. Die Vorwürfe, meist mythologischer, allegorischer, auch biblischer Art, sind diesem Künstler nur Vorwände, die er graziös und elegant komponiert und gut, aber flüchtig, zeichnet und modelliert: worauf es ihm ankommt, das ist durchaus die Farbe. Und in koloristischer Beziehung ist jedes seiner Bilder, für sich betrachtet, vorzüglich im Gleichgewicht. Von einem Seelenleben seiner Geschöpfe ist selten einmal etwas zu sehen. Es ist kein einfacher, sondern ein höchst raffinierter Geschmack, der diese Bilder veranlaßt hat. Nicht allen und vielleicht auch nicht den besten und tiefsten wird die Persönlichkeit sympathisch sein, die sich da bethätigt, aber als eine künstlerische Persönlichkeit gelten lassen muß man sie.

Pictor.

Berliner Bericht.

Die Akademie der Künste hat eine Ausstellung von Werken der drei Mitglieder veranstaltet, die im Jahr 1893 das seltene Fest des achtzigsten Geburtstages begingen: Adolf Menzels, Andreas Achenbachs und Julius Schraders. Es scheint zuerst kaum glaublich, daß diese Drei Kinder derselben Generation sein sollen; und doch sind die Zusammenhänge zwischen ihnen, ist ihre Berührung in einem gemeinsamen Stile unverkennbar. Schrader hat sich in seinen bekannten Historienbildern (Shakespeare als Wilddieb vor dem Friedensrichter, Huldigung vor Friedrich I., Abschied Oldenbarneveldts u.s.w.) stark an die Art gehalten, den Gestalten und Vorgängen einen erhöhten Ausdruck zu geben und sie die nachdrückliche Sprache reden zu lassen, in der sich die Schauspieler auf der Bühne allein verständlich machen zu können glauben. Aber auch in Menzels früher „Gerichtssitzung" sieht man den Figuren an, daß sie sich beobachtet wissen und in Rücksicht auf den Betrachter ihre Empfindungen in gesteigerter Form von sich geben; und in den „Denkwürdigwürdigkeiten zur brandenburgisch-preußischen Geschichte" zeigt sich dieselbe Neigung zur staturischen Darstellung. Was Achenbach angeht, so braucht man nur seine Berge zu betrachten, um den Zusammenhang mit der Landschaftsmalerei eines Schirmer z. B. zu erkennen. Denn was ihm — ihm wohl zuerst — beim Wasser geglückt ist es als Element von besonderem physikalischen Charakter und Leben zu schildern, das ist ihm bei den Bergen nicht geglückt. Sie erscheinen bei ihm nicht als eigenartige Bildungen der Natur, sondern ausschließlich als Formen, sie sind nicht von Stein und entbehren der Schwere; sie erinnern an jene landschaftlichen Darstellungen, die die ganze Natur nur als eine große Schatzkammer von pittoresken Dekorationen betrachten.

Noch eine andere wesentliche Beziehung, eine innere Verwandtschaft, scheint mir zwischen den drei Künstlern zu bestehen. Ihr künstlerisches Sehen erblickt in den Dingen vor allem die Form. Ihre Bedeutung und Eigenart als Koloristen ist ja sehr verschieden. Schrader erscheint uns am meisten als Ateliermaler. Achenbach hat atmosphärische Erscheinungen mit Glück wiedergegeben. Menzel hat speziell die Wirkungen des künstlichen Lichtes meisterhaft geschildert (Flötenkonzert, Hofball u. s. w.) Aber Koloristen im modernsten Sinne sind sie alle. drei doch nicht. Ihnen allen erschien die Form als der feste Pol in der Erscheinungen Flucht; die heutige Kunst neigt dazu, die Welt unter der Dimension der Farbe zu sehen. Man vergleiche z. B. Menzels „Gottesdienst in der Buchenhalle zu Kösen" und Liebermanns an der gleichen Stelle spielenden „Gedenkfeier für Kaiser Friedrich". Auch Menzel zeigt die goldenen Kreise, die die durch die Zweige fallende Sonne auf die Erde malt; aber das Wesentliche ist für

Digitized by Google

ihn der natürliche Dom, den die alten Buchen bilden, und die bestimmte klare Darstellung der versammelten Gemeinde. Bei Liebermann ist alles ein Flimmern und Rauschen von grüner dämmernder Waldluft und Sonnengold, vom Bunt der Frauengewänder und Schwarz der Männerkleider. Oder man halte Achenbach neben Harrison. Achenbach bringt, finde ich, das Körperliche des Meeres, seine angreifende Gewalt, besser heraus; aber die verschleierte Unendlichkeit, die feine Luftstimmung, die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Erscheinung der See scheint mir bei Harrisson ungleich überzeugender.

Wie verschiedene Entwickelung nun die drei Meister von ähnlichen Ausgangspunkten genommen haben, was Achenbach für das realistische Verständnis der Landschaft und Menzel für unerbittliche Wahrheit der Charakteristik überhaupt bedeutet: das zu besprechen ist nicht hier meine Sache, wo es sich nur um die Nebeneinanderstellung der Künstler handelt. Menzels Werk, das in der Ausstellung weitaus am reichsten vertreten ist, wirkt in seiner Großartigkeit fast erdrückend. Selbst bei einem achtzigjährigen Leben ist dieser Reichtum des Schaffens kaum begreiflich. Das Gefühl der Bewunderung drängt alle anderen Empfindungen zurück — einer Bewunderung nicht nur für den einzelnen Mann, sondern für die Gewalt des menschlichen Geistes überhaupt. Von Achenbach sind doch einige Bilder da — eine Mondscheinlandschaft z. B. und eine Bergmühle —, die in der völligen Sicherheit der Schilderung einen wirklich intimen und feinen Genuß bieten, und in der individuellen Charakteristik der Erscheinungen über die meisten seiner altholländischen Vorbilder weit hinausreichen. Zum Schlusse aber muß ich das ganz unmoderne Bekenntnis machen, daß mir Schraders Historienbilder viel Vergnügen gemacht haben. Es ist in ihnen so viel Respekt vor der Würde der Geschichte, so viel Mitgefühl für alles Menschliche und so viel Gemütlichkeit. Es mag ja all das heut ganz anders — und vielleicht auch besser — gemalt werden; aber der Mensch, den diese Werke zeigen, bietet einen erquicklichen Anblick. Was er empfindet, giebt er ruhig und frei von sich, unbekümmert, ob ihm der Pathos und jener Sentimentalität vorwerfe. Die Kunst mag zu jener Zeit minder entwickelt gewesen sein, aber die Persönlichkeit war harmonischer, abgeklärter, lauterer.

Albert Dresdner.

* Kunstblätter und Bilderwerke.

Hans Thoma. Schwarzkunstblätter nach eigenhändig überarbeiteten Originallithographien in Faksimile-Reproduktion auf Karton. Einzelblätter im Format 50×40 cm. (Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis jedes Blattes 2 Mark.)

Gleichzeitig mit den von uns im vorigen Hefte besprochenen, ganz billigen „Flugblättern", deren Verbreitung sich die Verlagshandlung vorzugsweise durch ein Verteilen bei festlichen Gelegenheiten denkt, sucht sie auch mit diesen Hans Thoma gewidmeten Blättern den alten Weg der deutschen Kunst zum deutschen Volke wieder gangbarer zu machen. Und so verdienstlich wie jenes Unternehmen ist auch dieses, dessen Endzweck etwa wäre: statt schlechter „Prämienbilder" in „hocheleganten Goldrahmen" — nach alter Sitte wieder einfache aber sinnvolle Schwarzkunstblätter an Wände (und Thüren) des deutschen Bürger- und Bauernhauses zu heften. Daß hier mit keinem besser ein Anfang versucht werden kann, als mit Thoma, brauchen wir vom Kunstwart gar nicht zu begründen. Wir haben zu oft und zu eingehend von diesem Meister gesprochen und ihn ja eben erst wieder im Berliner Kunstberichte ausführlich gewürdigt. So bleibe es diesmal bei diesem kurzen Hinweis; für unsre Leser genügt er.

Rembrandt. 17 Blatt Photogravüren nach Gemälden von Rembrandt in der Galerie zu Kassel. Berlin, Photographische Gesellschaft. Druck auf japanischem Büttenpapier. In Leinwandmappe Mk. 200.—

Rembrandt. 18 Photogravüren nach Gemälden von Rembrandt in der Galerie zu Berlin. Berlin, Photographische Gesellschaft. Ausgabe A: Drucke auf japanischem Büttenpapier. Ausgabe B: Drucke auf Etching-paper. In Leinwandmappe Mk. 225.—

Die Kasseler Galerie ist bekanntlich trotz des großen Aderlasses in der napoleonischen Zeit, der ihr gegen vierzig ihrer wertvollsten Bilder, darunter herrliche Rembrandts, gekostet hat (die jetzt die Petersburger Eremitage zieren), noch heute eine der wichtigsten, wo niederländische Kunst in Frage steht. Und welche Schätze hegt sie noch immer gerade von Rembrandt! Da ist jene Saskia, bei der wir über all den wundervollen malerischen Reizen so sehr das Seltsame vergessen, ein nicht gar ausdrucksvolles Mädchengesicht im Ausdruck heischenden Profil gemalt zu sehen, daß dieses Bildnis vielleicht das berühmteste aller Bildnisse der Saskia geworden ist. Da sind jene „Holzhacker", die nur durch ein Wunder magischen Lichtlebens, durch dieses aber völlig überzeugend zur heiligen Familie erhoben sind. Da ist „Jakobs Segen", gemessen an der Vornehmheit und Eindringlichkeit der psychischen Charakteristik eines der allerbedeutendsten Bilder des Meisters. Da ist seine „große Landschaft mit den Ruinen auf dem Berge", deren wundersam feierliche Stimmung voller Sabbathstille, durch die ein leises Sehnen tönt, von je die Besten begeistert hat. Erinnere ich noch an das berühmte Brustbild des Alten mit Sammtbarett und goldener Kette aus Rembrandts Frühzeit, an das wenige Jahre jüngere Selbstbildnis „mit der Sturmhaube", so braucht es wohl weiterer Aufzählung kaum, um den vollen Anspruch dieser Rembrandt-Sammlung auf eine große zusammenhaltende Publikation darzulegen.

Und doch muß ich sagen, daß die zweite und spätere Veröffentlichung die erste an Gehalt noch übertrifft. Für mich wenigstens ist es Thatsache, daß jetzt die Berliner Galerie mit an der Spitze auch aller Rembrandt-Sammlungen steht, eine Thatsache, die angesichts der späten Erwerbung ihrer Hauptwerke ja Staunen erregen muß. Freilich, ihr Direktor Bode ist nicht nur ein Mann, der alle allgemeineren Eigenschaften zu einem glücklichen „Mehrer des Reichs", so ihm unterstand, vereinigt, sondern er ist auch einer der ersten, wenn nicht der erste gerade unter den Rembrandt-Kennern der Gegenwart. Es fehlt hier der Raum, auch nur mit kurzen Andeutungen auf die einzelnen Berliner Bilder unseres Niederländers einzugehen. Es wäre wohl auch überflüssig — sie hängen ja nicht in Kassel, sondern in Berlin, d. h. weit häufiger weit mehreren Leuten zugänglich. Trotzdem glaube ich freilich, daß sie vom breiteren Publikum noch nicht richtig bewertet werden, weil hier die langjährige Ueberlieferung an Hochschätzung noch fehlt. Ich glaube auch, daß man einige Bilder in Zukunft noch unter anderen Gesichtspunkten betrachten wird, als bisher. Der „Raub der Proserpina" z. B. bietet zusammen mit Tizians sogenannter „himmlischer und irdischer Liebe" und einigen Blättern

Digitized by Google

Dürers eine der frühesten Schöpfungen jener ganz besonderen Gattung von Phantasiekunst, die erst in Böcklin und Klinger zu wachem Leben gekommen ist. Ihre Vorbedingung, innigste Versenkung in seelische Stimmungen, finden wir ja auch bei Rembrandt wie bei keinem seiner Zeitgenossen.

Sollen Rembrandtische Gemälde reproduziert werden, so steht für den Kunstfreund selbstverständlich die Technik der Radierung oben an — was hier z. B. Koepping und Unger geschaffen haben, sind ja sozusagen Kinder einer geistigen Hochzeit zweier Künstlerpersönlichkeiten, gegen die dem ästhetischen Wert nach kaum etwas ähnliches aufkommen kann. Von den „mechanischen" Techniken jedoch giebt es nur eine, die wohl bei höchstem Bemühen selbst mit Radierungen wohl verglichen werden kann, die Kupferätzung auf Grund | der orthochromatischen Photographie, die Photogravüre. Und nun bekenne ich: die Bilder der vorliegenden beiden Mappen gehören zum vollendetsten, was mir an Photogravüren überhaupt vorgelegen hat. Es ist schon eine sozusagen kunstgewerbliche Freude, die Blätter, besonders die auf japanischem Büttenpapier in die Hand zu nehmen. Thut aber dieses Papier das seine, die Arbeit des Ätzers wirkungsvoll „herauszubringen", so wird doch jeder, der die Schwierigkeit solcher Reproduktionen kennt, vor dieser Arbeit selber den Hut ziehen. Es ist einer der reinsten Genüsse, die der Kunstfreund haben kann, sich im stillen Kämmerlein an diesen Spiegelungen einer der märchenhaftesten Kunstsonnen aller Zeiten zu erfreuen.

Kunst und Dichtung Hand in Hand. (Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Geb. Mk. 20.—)

Dieses Prachtwerk erinnert ja seinem Wesen nach an die „Prachtwerke", von denen wir jüngst nicht eben mit Begeisterung gesprochen haben, aber es darf doch freundlicher beurteilt werden. Die Verlagsanstalt hat durch die „Graphischen Künste" und andere ihrer verdienstlichen Unternehmungen ein so vortreffliches Bildermaterial, wie kaum eine zweite, an der Hand. Stellt sie nun daraus eine Auswahl von achtzehn guten, zum Teil sogar ausgezeichnet guten Radierungen und Kupferstichen für ein weiteres Publikum als das ihrer strengeren Kunstpublikationen zusammen, so kann sie eben für verhältnismäßig wenig Geld verhältnismäßig außerordentlich viel bieten. Unter den Meistern, von denen hier Gemälde in großen Blättern vervielfältigt sind, finden sich Männer wie Feuerbach, Böcklin, Uhde, Munkáczy, Haug, Vautier, unter den Radierern Künstler wie Unger, Hecht, Krauskopf, Forberg, also Träger der besten Namen. Dasselbe gilt von den literarischen Beiträgen. Für Leute, die nur in den allerintimsten oder allermonumentalsten Bethätigungen des Kunstgeistes eine volle Befriedigung finden, ist diese Sammlung nicht bestimmt, den Kreisen aber, für die sie bestimmt ist, bietet sie in ihrer Art ungewöhnlich Gutes.

Verein für Originalradierung in Karlsruhe. Heft II, 1895. (Kommissionsverlag der Hofkunsthandlung von J. Velten in Karlsruhe.)

Der unter dem Protektorate des Großherzogs und unter der Leitung des Professors Wilhelm Krauskopf stehende Verein beweist auch durch diese neue Mappe sein rüstiges Leben und Weiterschreiten. Da ist zunächst Krauskopf selbst durch ein radiertes Brustbild seines Töchterleins vertreten, das uns, ganz eigenartig in der Technik, den Meister von einer neuen Seite zeigt. Ohne Süßlichkeit wundersam zart und weich in Licht und Modellierung giebt es ein schönes Beispiel dafür, wie der wirkliche Künstler seine Arbeitsweise je nach dem Gegenstande individualisiert. Ein Hauptstück der Sammlung zeigen dann Schönlebers „Zypressen" am Meeresufer, ein Bild von feinster Durchführung, dessen Reize jedoch nicht der Art sind, daß sie nur dem künstlerisch Hochgebildeten „aufgehn" — und obendrein voraussichtlich bald etwas Gesuchtes für Sammler, da Schönleber wegen seines Augenleidens das Radieren leider wohl aufgeben dürfte. Es sind in der Mappe sonst noch Max v. Fichard, Paul v. Ravenstein, Hermann Gattiker, Franz Hoch, Karl Schröder-Tapiau, Segisser, Hans v. Volckmann und Manuel Wieland vertreten; man sieht, neben dem alten fließt auch neues Blut im Verein. Möge das entsprechende in recht ausgiebigem Maße auch hinsichtlich der bloß abnehmenden Mitglieder geschehen; ein Blatt, wie das von Schönleber, würde ja für sich allein mit dem Jahresbeitrage von 12 Mk. nicht zu teuer bezahlt werden.

Kaiser Wilhelm II. Originalradierung von M. Horte. (Berlin, Raimund Mitscher. Preis mit Schrift Mk. 30.— vor der Schrift Mk. 50.— Künstlerdruck Mk. 100.—)

Ein Portrait von — für eine Radierung — ungewöhnlich großem Formate, d. h. ein Kniestück bei 90:65 cm. reiner Bildgröße, das den Kaiser zeigt, wie er, die Hand auf den angestemmten Säbel gestützt, dem Beschauer voll ins Gesicht sieht. Es ist, sozusagen, ein repräsentatives Bild, das an die Auffassung Antons von Werner erinnert. Bei all solchen Werken hat der Künstler mit den nicht allzu malerischen Uniformen unserer Offiziere, mit dem leicht unruhig wirkenden Ordensschmuck u. s. w. einen kleinen Strauß zu bestehen, und ganz ohne daß im Bilde ein oder das andere Ueberbleibsel an diesen Kampf erinnerte, geht's selten ab. Doch hat sich Horte dabei seine künstlerischen Ehren bewahrt, und einige Stellen des Bildes, z. B. die Hand, weisen sogar auf außerordentlich tüchtiges Können. Wo ein radiertes Kaiserbildnis aus einer Wand beherrschend hervortreten soll, wird dieses seinen Zweck sehr gut erfüllen, und es wird um so lieber gekauft werden, als es im Verhältnis zu Größe und Durchführung überraschend billig ist.

Rein künstlerisch steht freilich ein anderes Blatt des nämlichen Verlages wohl höher:

Mondnacht am Kattegat. Nach einem Gemälde von L. Douzette radiert von M. Schöne. (Mit der Schrift Mk. 15.—, Künstlerdrucke Mk. 50—).

Ich habe schon wiederholt vor Bildern Douzettes die Empfindung gehabt: das ist doch, wie mit der Farbe radiert, ich will sagen: Douzette sieht die Natur, auch wenn er in Oel malt, oft an, als wollt' er sie radieren. Kein Wunder also, daß sich seine Mondscheinbilder so vortrefflich zur Uebersetzung in diese edle Technik eignen Aber eine schönere Radierung nach irgend einem seiner Werke, als diese, kenn ich nicht. Da webt in der That der ganze Geisterduft des Mondes auf Wasser, Schiffen, Küsten und Wolken, es ist tiefste Ruhe überall und doch überall geheimnisvolles Leben. Schöne hat seine Arbeit mit einem Fleiße bis ins kleinste durchgearbeitet, der nur aus aufrichtiger Liebe entsprossen sein kann, aber die Frucht dieser seelischen und technischen Vertiefung war auch einunübertreffliches Gelingen. Zumal, wer schönen Zimmerschmuck brauchen kann, wähle nicht, eh' er auch dieses

Digitized by Google

kleine Meisterwerk geprüft hat. Es ist eine der feinfühligsten Radierungen nach Landschaftsgemälden, die ich kenne.

Lenbach und Graf Schack.

In der „Deutschen Revue“ veröffentlicht W. Wyl (der mittlerweile zu Grabe gegangen) Gespräche mit Franz von Lenbach, von denen einige Sätze dazu nötigen, die Augen ein wenig aufzumachen. Es ist also die Rede davon, daß es den jungen Lenbach nach seinem Weimarer Aufenthalt „mit aller Macht nach Italien zog.“ „Wie aber dorthin reisen und dort leben, da ich doch kein Geld hatte? Der Gedanke war mir etwas spät gekommen, und da steckte ich nun in München fest und zerbrach mir den Kopf darüber, wie ich weiter kommen könnte. Zum Glück erregte eine Kopie nach Rubens, die ich damals gemacht hatte, die Helena Fourment mit ihrem blondlockigen Kindchen auf dem Schooß, die Aufmerksamkeit des Onkels von Paul Heyse. Diesem offenbarte ich meine Lage und sagte zu ihm: „Ich höre daß Baron Schack sich sehr für Kunst interessiert und daß er viel Bilder kauft. Wie wäre es, wenn Sie ihm sagen würden, daß es vielleicht in seinem Interesse wäre, Meisterwerke der Alten in Italien und anderswo kopieren zu lassen, anstatt allen möglichen Schund zusammen zu kaufen?“ Heyse eröffnete die Verhandlungen und fand günstigen Boden. Als man auf den Geldpunkt zu sprechen kam, machte ich die Sache kurz und erklärte, daß ich bereit sei, für tausend bayerische Gulden im Jahre für den Freiherrn zu kopieren. Von Spesen wurde mir nichts als die Reise bezahlt. In Italien kopierte ich tapfer darauf los und kann wohl sagen, daß ich mich furchtbar geplagt habe, wobei ich natürlich mit meinen tausend Gulden keinen besonders üppigen Lebenswandel führen konnte, obwohl das Leben damals in Italien bedeutend billiger war wie jetzt. Was den Grafen Schack als Mäcen und Kunstkenner anbelangt, so ist fast Alles, was über seine Liebe zur Kunst und seine Kennerschaft erzählt wird, eitel Phantasiegebilde. Die Wahrheit ist, daß er keine Ahnung von Kunst hatte und nach und nach in die Rolle eines Mäcenas hineingehetzt wurde. Es gefiel ihm, daß in der »Allgemeinen Zeitung« immer von seiner Kunstliebe die Rede war. Man bedenke nur, daß er fast gar nichts sah und daß er, um nur irgend etwas gewahr zu werden, es direkt vor die Augen halten mußte. Er kaufte Bilder ganz einfach deshalb, weil sie billig und ihm sehr empfohlen waren. Sein Einkommen gestattete ihm solche Liebhabereien. Dasselbe betrug sechzigtausend bayerische Gulden jährlich, von denen er höchstens zehntausend für sich verbrauchte, so daß fünfzigtausend für seine Marotten übrig blieben. Und doch hat Graf Schack sich um die Künstler seiner Zeit unvergeßliche Verdienste erworben, indem er eine ganze Anzahl derselben buchstäblich vor dem Verhungern rettete. Er zahlte elende Preise, aber er war der einzige, der irgend etwas bezahlte, und obwohl kein Künstler, der mit ihm zu thun gehabt, nicht dann und wann Ursache hatte, ihm zu fluchen, so darf doch nie vergessen werden, daß er einzig und allein den Beutel aufthat zu einer Zeit, wo alle anderen reichen Leute ihn fest zuhielten und ruhig zugesehen hätten, wenn Leute wie Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach und andere sich dem Steineklopfen oder einer ähnlichen gefunden, aber nur mäßig einträglichen Thätigkeit gewidmet hätten.“

Entnehmen wir Lenbachs Worten zunächst einfach einiges Thatsächliche. Zu einer Zeit, wo kein anderer reicher Mann daran denkt durch Ankauf von Kunstwerken die Künstler zu fördern, giebt der Baron Schack nicht weniger als fünf Sechsteile seines Einkommens für solche „Marotten“ aus. Unter anderm ermöglicht er einem noch gänzlich unbekannten 23jährigen begabten Maler, seinem sehnlichen Wunsche entsprechend sich in Italien durch Kopieren alter Meisterwerke weiterzubilden, indem er ihm die zu malenden Kopien gegen einen Jahresgehalt unbesehen von vornherein abkauft. Diesen Jahresgehalt bewilligt er genau so hoch, wie der Maler ihn verlangt. Tausend Gulden waren, für heutigen Geldwert in Italien umgerechnet, mindestens 3000 Mark, womit ein junger Künstler dort sicherlich sehr wohl auskommt. Freilich, Schack hätte mehr zahlen können — wenn er's den Böcklin, Feuerbach und all den andern entzogen hätte, die fast allein auf ihn angewiesen waren. Oder war's billiger Weise von ihm zu verlangen, daß er noch weniger als ein Sechsteil seines Einkommens für seine persönlichen Bedürfnisse behielt? Nun hatte er ja, sagt Lenbach, „keine Ahnung von Kunst.“ Da sind zwei Fälle möglich. Entweder: das ist falsch, und Schack war selber trotz seiner schlechten Augen der Kunstkenner, als der er als Sammler seiner hochbedeutenden Galerie vor uns steht, d. h. ein Kenner, der an Kunstgeschmack der Mehrzahl seiner Zeitgenossen um mindestens zwei Jahrzehnte voraus war. Oder: Lenbachs Ansicht ist falsch, und dann ließ Schack seine doch wohl nicht zu bestreitende Kunstliebe mit wunderbarem Geschick in der Wahl seiner Ratgeber gerade von den ganz Wenigen beeinflussen, die ihrer Zeit so weit vorangeschritten waren. Auch das verdiente nur Dank. Aber das wahrscheinliche ist es nicht. Denn außer seiner Bildersammlung hat Schack bekanntlich auch ein Buch über diese und außerdem noch so und so viele Schriften sonst hinterlassen, aus denen andern Köpfen, als dem des Herrn v. Lenbach, vielleicht kein großer Poet, gewiß aber einer der feinstgebildeten Geister seiner Zeit zu sprechen scheint.

In dem erwähnten Werke, „Meine Gemäldesammlung“, kann nachlesen, wer hören möchte, wie Schack seinerseits über Lenbach spricht. Zur Klärung des Sachverhalts bedarf es dessen nicht. Und es bedarf dessen auch wohl kaum, um die Lenbachsche Auslassung auf Vornehmheit der Gesinnung und des Denkens hin zu werten.

A.

Digitized by Google

Inhalt: **Kritisches und Tageskritik.** — **Rundschau.** — Dichtung: Ulrich Klein. Schöne Literatur (Die Akten des Vogelsangs. Von Wilhelm Raabe. Der Rangierbahnhof. Roman von Helene Böhlau). Schriften über Literatur (Unsere Muttersprache, ihr Werden und ihr Wesen. Von Prof. Dr. O. Weise). Die „psychiatrische Diagnostik" in der Literaturkritik. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen (Berliner Bericht. Münchener Bericht). — Musik: Musikliteratur (Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt, herausgeg. von La Mara). Musikalische Wunderkinder. — Bildende Künste: Berichte über bildende Kunst (Münchener Bericht. Berliner Bericht). Kunstblätter und Bilderwerke (Hans Thoma, Schwarzkunstblätter. Rembrandt: 17 Photogravüren nach Gemälden von Rembrandt in der Galerie zu Kassel und 18 Photogravüren nach Gemälden von Rembrandt in der Galerie zu Berlin. Kunst und Dichtung Hand in Hand. Verein für Originalradierung in Karlsruhe. Kaiser Wilhelm II. Originalradierung von M. Horte). Lenbach und Graf Schack.

Den verehrl. Redaktionen zu geneigter Beachtung. Nachdruck der Originalbeiträge unsres Blattes gestatten wir nicht nur gern, sondern wir bitten sogar im Interesse der Sache darum, müssen jedoch deutliche Quellen-Angabe zur Bedingung machen. **Redaktion und Verlag des Kunstwart.**

Kunstwart-Anzeiger.

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

die bei der Kunstwart-Leitung eingelaufen sind.

Von den bei uns bis zum Schluß des Heftes eingelaufenen neuen Erscheinungen verzeichnen wir hier vorerst die Titel der nachstehenden, und bleibt eine Besprechung, soweit eine solche für die Leser des Kunstwart ersprießlich scheint, vorbehalten.

Adler's C., Taschenbuch für Zeichenlehrer. Jahrg. 1896 in Leinw. geb. m. Tasche u. Bleistiftöse. Kl. 12°. Hamburg, C. Adler. Mk. 1.

Dühr, August, Homers Ilias in niederdeutscher poetischer Uebertragung. Kiel u. Leipzig, Lipsius & Tischer. Klassiker-Format, XII u. 656 SS. Mk. 4.— geb. M. 5. —

Fontana, F., Nabuco. Dramatisches Gedicht in 4 Aufzügen. Deutsch von Bertha Suttner. Mit einem Vorwort von Ludwig Fulda. Dresden, E. Piersons Verlag. 12°. V u. 76 SS. Mk. 1. —

Formenschatz, Der. Eine Quelle der Belehrung und Anregung, für Künstler und Gewerbetreibende, wie für alle Freunde stylvoller Schönheit, aus den Werken der besten Meister aller Zeiten und Völker. Herausgeg. von Georg Hirth. 1895. Heft X — XII. München u. Leipzig. G. Hirths Verlag. 4°. (Jährl. 12 Hefte. M. 15.—)

Gitschthaler, Anton, Wetterleuchten. Erzählungen aus den Bergen. Villach, Gebr. Gitschthaler. 8°. 144 SS. Kr. 3. —

Hirschberg, Rudolf, Das Recht zu sündigen. Ein Beitrag zur Revision des Erbgewissens durch Anwendung Darwinistischer Grundsätze auf die Veredelung des sittlichen Bewusstseins. Leipzig. Wilh. Friedrich. 8°. 40 SS. Mk. —60.

Jugend. Münchener illustr. Wochenschrift für Kunst und Leben. Herausgeber Georg Hirth, Redakteur F. von Ostini. 1896. Nr. 1 u. 2. München, G. Hirths Verlag. Kl 4°. Pr. pro Quart. (13 Nummern) Mk. 3. —

(Forts. s. folgende Seite!)

DER AKT

100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen.
Gestellt und herausgegeben v. **Prof. Max Koch**, Historienm. Archit. u. Bildh. **Otto Rieth.**
10 Hefte à 10 Taf. 24×32 cm à M. 5.— pro Heft. 100 Taf. in eleg. verschliessbarer Mappe M. 50.
Berlin S. 53. **Internationaler Kunstverlag**
100) **M. Bauer & Co.**

Ant. Richard, Düsseldorf

Fabrik chemisch-technischer Producte. Schutz-Marke. Ant. Richard. Düsseldorf.

fabriciert ausschliesslich als Specialitäten:
Gerhardt's Caseïn-Bindemittel,
zur Herstellung wirklich matter Malereien
durch Mischen mit **beliebigen trockenen** Farben,
zeichnet sich aus durch **sammtartige, tiefste,**
leuchtende und feurigste Töne, leichte und
lohnendste Behandlung, dauerhaft u. wetterfest.
135

Neu für Pianinos D.R.Patent Muster-Schutz.
Lindner's Repetier-Mechanik
prämiiert
Franz Lindner,
DRESDEN, Güterbahnhofstrasse 11.
Auf bestenSystemen aufgebaut, von hervorragenden **Künstlern anerkannt.**
Gegründet 1877. Prospekte kostenlos.
(67

Das Mittelalter.

Leben und Treiben aller Stände in Europa.
Mit 444 Illustrationen, 21 Vollbildern und Farbendrucken von
Dr. Rudolf Kleinpaul.
In 23 Lieferungen à 1 Mk. — Band I, geheftet 15 Mk. — in mittelalterlichem Original Pracht-Einband Mk. 16.— Band II, geheftet 10 Mk.—, in mittelalterlichem Original Pracht-Einband 12 Mk. 50 Pfg. Complett in einem Bande, elegant gebunden Mk. 27.—
Verlag von H. Schmidt & C. Günther in Leipzig. 133

Buch- & Kunsthandl. **L. Werner** Antiquariat Residenzstraße 17.
Spezialität:
Architektur, Kunst & Kunstgewerbe.
Gutgewähltes Lager an **Prachtwerken.**
Geschenklitteratur, Jugendschriften, Bilderbücher.
Kataloge & Prospekte gratis & franko.
Verlag von:
Alt-München in Bild & Wort.
Herausg. v. **O. Auffleger** und **K. Trautmann.** (München's Straßen, Plätze, Thore, denkwürd. Häuser u. lauschige Winkel a. d. XVI. bis XIX. Jahrh.) 80 Lichtdrucke m. Text in 18 Lieferungen, Folio, à M. 2— Aufbewahrungsmappen à M. 1— und M. 1.50. 127

Digitized by Google

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

(Fortsetzung).

Kloss, Julius Erich, Max Kretzer. Eine Studie zur neuern Literatur. Mit einem Bilde Max Kretzers. Dresden, E. Piersons Verlag. 12°. 66 SS. Mk. 1. —

Künstler-Monographien. In Verbindung mit andern herausgeg. von H. Knackfuß. IX. A. von Werner von Adolf Rosenberg. Mit 125 Abbildungen von Gemälden und Zeichnungen. Mk. 3. —

Lindheimer, Franz, Leben, Lieben, Singen. Gedichte. Heidelberg, J. Hörning. Kl. 8°. III u. 192 SS. Mk. 3. —

Mirbeau, Oktave, Ein Golgatha (Le calvaire). Autorisierte Uebersetzung a. d. Französischen von Therese Krüger. Paris, Leipzig, München, A. Langen. XII u. 393 SS. Mk. 4.—

Peiser, Max, akad. Künstler. Der Kinderakt. Das Kind als Modell, 50 Blatt Modellstudien nach Naturaufnahmen in Lichtdruck. Nach künstlerischen und wissenschaftlichen Gesichtspunkten gestellt und herausgegeben. Berlin u. Leipzig, Internationaler Kunstverlag M. Bauer & Co. gr. 4°. 24 × 32 cm. Heft I. u. II. mit je 10 Tafeln à Mk. 5 pro Heft. (Das Ganze in 50 Tafeln complet in eleg. Mappe Mk. 30.—)

Vöge, Dr. Wilhelm, Raffael und Donatello. Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der italienischen Kunst. Mit 21 Abbildungen im Text und 6 Lichtdrucktafeln, 38 S. Text. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). Fol. Mk. 6. —

Windholz, J. L., Ritter, Tod und Teufel. Ein Drama in Versen. Berlin, S. Fischer Verlag. Kl. 8°. 64 SS. Mk. 1.—

1794
GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN

HOFPIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1a.

81

Lebe!

Eine Dichtung von
Ferdinand Avenarius.
Preis 2 Mk.

Unser Blatt (Buchhändler-Zeitung): „. . . . Der Mut meiner Ueberzeugung, daß „Lebe!" die beste Dichterschöpfung des Buchjahres sei, ist nicht gar zu groß; bedeutende Stimmen aus den verschiedensten Richtungen haben es als eine dichterische That ersten Ranges begrüßt."

Verlag von G. R. Reisland in Leipzig. 134

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (131
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator Rudolf Bangel.

Soeben gelangte zur Ausgabe
Adressbuch
von
bildenden Künstlern
der Gegenwart
herausgeg. von **Adolf Bothe**
Redaktionssekretär der „Kunst für Alle".
Jahrg. 1896 — Preis geb. 25 M.

Enthaltend über 10000 Adressen deutscher und ausländischer bildender Künstler als Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher und Radierer, Zeichner etc. etc.
Unentbehrlich für jeden, der zu den bildenden Künsten in irgend einer geschäftlichen Beziehung steht, wie auch wertvoll für jeden Geschäftsmann, der durch direkte Offerte auf Erweiterung seines Kundenkreises bedacht ist.
Zu beziehen durch
Georg D. W. Callwey
Kunstwart-Verlag, München.
96)

Geschenk-Bücher etc.
zu Spottpreisen!
Verlangen Sie Verzeichnisse
gratis von **Gustav Moldenhauer,**
Elbing, Brandenburgerstr. 16. (91

Buchhandl. Antiquariat. **L. Werner** München. Residenzstraße 17.
Soeben erschien: Antiquar. Katalog Nr. VII. Architektur. Ingenieurwiss. Kürzlich wurde ausgegeben: Kat. VI. Kunstlitteratur.
Vorher Nr. V: Decoration, Ornamentik.
Gratis & franco. 128

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:**
Gallerie-Bilder Italiens,
Handzeichnungen, gratis und franko von
G. Brogi, Via Tornabuoni, **Florenz.** (115

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Beissel, St., S. J., Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Sein Leben und seine Werke. Mit 4 Tafeln und 40 Abbildungen im Text. 4°. (VIII u. 96 S.) *M.* 6; in Original-Einband: Leinwand mit Lederrücken und Goldpressung *M.* 9.
Dieses Werk ist seit 25 Jahren die erste illustrirte und ausführliche Monographie über den „Engel der christlichen Malerei".

Kraus, F. X., Geschichte der christlichen Kunst. In zwei Bänden.
Erster Band: Die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen. Die byzantinische Kunst. Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens. Erste Abtheilung. Mit Titelbild in Farbendruck und 253 Abbildungen im Texte. Lex.-8°. (VIII u. 320 S.) *M.* 8. — Die zweite Abtheilung des I. Bandes wird noch Ende 1895 abgeschlossen.
Mit dem Druck des zweiten Bandes soll im nächsten Jahre noch begonnen werden, so dass der Abschluss dieses ersten und einzigen, die Ergebnisse der neuesten Forschung auf dem Gebiete der christlichen Kunst in einer Gesamtdarstellung zusammenfassenden Werkes in Bälde zu erhoffen ist. 130

Vorbereitung für das Freiwilligen-, Fähnrich-, Primaner- und Abiturientenexamen rasch, sicher, billigst
Dresden 6.
136 **Moesta,** Direktor.

Leder zum Brennen, Malen, Schneiden und Punzen geeignet, empfiehlt
H. Meyer Mwe
Lederhandlung, Braunschweig.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

9. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Gut Deutsch!

Kann man in Deutschland noch deutsch reden und deutsch schreiben? Ernste Erfahrungen am eigenen Leibe zwingen uns, diese Frage zu verneinen.

Unter diesem Zustand, den zahlreiche Verbote von Büchern und Bühnenaufführungen sowie Preßprozesse aus den letzten Jahren deutlich genug illustrieren, leidet nach unserem Erachten das ganze Volksleben, leiden vornehmlich aber die redenden Künste.

Lediglich diese letztere Seite, die Verderbnis der redenden Künste bezüglich ihres Inhalts und ihrer Form, soll mich hier beschäftigen.

Ich greife einen Fall heraus, wie er ähnlich schon öfter dagewesen ist, mich auf die Kunst des öffentlichen Vortrags zunächst beschränkend. Da giebt sich z. B. einer nach Jahrzehnte langem liebevollem Studium der Geschichte der Deutschen Reformation alle mögliche Mühe, ein vollsaftiges, lebendiges Bild der Bauernkämpfe jener Zeit einer Hörerschaft aus dem Volke zu entwerfen. Jede seiner Aufstellungen enthält quellenmäßig belegtes Material, seinem Stoff aus der Zeit der deutschen Renaissance paßt der Redner auch die Form seiner Darstellung mit ehrlichem Bemühen an; diese gestaltet er aus Stilrücksichten und in Hinsicht auf seine Hörerschaft derb, holzschnittartig, um mit Wilhelm Grimm zu reden. Er giebt Aussprüche Luthers, Huttens und anderer Kämpen jener bewegten Zeit philologisch-gewissenhaft buchstäbbich, nicht nur wörtlich, wieder. Da sitzt aber an einem Nebentisch der Vertreter der Ordnungsbehörde; der hat nach wohlgeleistetem Rekrutendrill als einstiger Unteroffizier auf Grund seines Zivilversorgungsscheines die Stelle eines Kriminalwachtmeisters erhalten und amtet nun als staatlicher Zensor und Kritiker über ein Kunstwerk. Denn als solches darf ich doch wohl einen öffentlichen Vortrag betrachten, wenn er auch beanspruchen darf, zugleich als eine wissenschaftliche Leistung angesehen zu werden.

Nun nimmt nicht selten die Sache folgenden Verlauf. Der Redner hat etwa eine renaissancemäßige derbe Wendung Luthers, Huttens oder eines anderen buchstäblich citiert, der diensteifrige Beamte aber hat überhört, daß Luther oder Hutten ihre Meinung sagen, nicht der Referent. Der kritische Ausspruch Huttens bezog sich etwa auf einen deutschen Fürsten der Reformationszeit, aber unser pflichteifriger Beamter nimmt an, er gehe auf einen deutschen Fürsten unserer Tage.

Nun ist Strafmandat der Polizei oder Anklage aus § 360, 11 des Reichsstrafgesetzbuches („oder ruhestörenden Lärm oder groben Unfug verübt") oder aus § 95 (Majestätsbeleidigung) fast unausbleiblich. Ein freisprechendes Urteil gehört, wie die Dinge heute in Deutschland stehen, zu den Ausnahmen.

Wie die Sachen stehen, gehört es aber auch zu den Seltenheiten, daß einem Vortrag eines wissenschaftlich und ästhetisch gebildeten Mannes gegenüber der amtswaltende Polizeikritiker seiner Aufgabe voll ge-

Digitized by Google

wachsen ist. Solche Beamtenberichte, auch wenn nach stenographischen Aufzeichnungen abgefaßt, verhalten sich oft genug zu dem wirklichen Vortrag, den sie wiedergeben wollen, wie eine nicht näher zu kennzeichnende Handpause zu einem Oelgemälde. Von den „Verzeichnungen" durch eine dem Redner etwa übelwollende Stimmung sehe ich dabei noch vollkommen ab.

Schon betreffs der richtigen sinnlichen Aufnahme durchs Ohr giebt's ja Schwierigkeiten. Goethe hat in einem seiner dramaturgischen Aufsätze eine reiche Anzahl von Hör- und Sprechfehlern zur Warnung für Schauspieler und ihre Hörer zusammengestellt. Dieses Verzeichnis ließe sich unendlich erweitern.

Bei der Gerichtsverhandlung schwört der Beamte als Zeuge mit der größten Bestimmtheit: der Redner hat das und das buchstäblich gesagt, und es ist doch nicht wahr, wahr ist nur: der Beamte hat das und das *gehört*, der Redner hat aber in Wahrheit vielleicht sogar das Gegenteil gesagt, und ein einziges falsch gehörtes Wort hat die Verdrehung des Sinnes, wie sie der amtliche Polizeikritiker gehört zu haben felsenfest überzeugt ist, verschuldet. Schwört der vollkommen unschuldige Angeklagte oder einer seiner Zeugen, was wirklich gesagt worden ist, so können sie unter Umständen für den Hörfehler des Beamten ins Zuchthaus wandern — unter ihrem desfallsigen Urteil wird doch zu lesen stehen: Von Rechts wegen.

Wie viele Leute, die gern auch dem schwer arbeitenden Volke geistige Genüsse durch öffentliche Rede über Gegenstände der Wissenschaften und Künste vermitteln, oder, wie man wohl zu sagen pflegt, die Kluft zwischen den Gebildeten (schulmäßig Gebildeten) und Ungebildeten (Ungeschulten) schließen helfen möchten, mögen sich wohl solchen Gefahren aussetzen? Die edle Arbeit an der Volksbildung muß unter solchen Verhältnissen unbedingt leiden, weil ihr Arbeitskräfte entzogen werden.

Ich kenne eine gute Anzahl von Männern der Künste und Wissenschaften, die den Willen und das Zeug dazu hätten, mit thätig zu sein in persönlichem Handanlegen an die Hebung der Gesamthöhe unserer Volksbildung, — die es aber aus Scheu vor „Unbequemlichkeiten" unterlassen. Viele fürchten schon durch ein bloßes öffentliches Wirken der Art in den Geruch der Anhängerschaft zur Sozialdemokratie zu kommen und sich gesellschaftlich oder geschäftlich zu schaden.

Das ist schon ein schwerer Uebelstand, denn nun ist das Feld eben von den eigentlich Berufenen zum Teil verlassen, behauptet wird es nur noch von den Kühnen und Mutigen. Und freilich, so sehr manche unter ihnen auch an Wissen und Können denen nachstehen mögen, die das Arbeitsfeld im Stich lassen, ist es doch als Segen für unser Volk zu betrachten, daß es solche Mutige noch giebt, um nach Möglichkeit auszugleichen, was die Fahnenflucht der Vorsichtigen und Bequemen der Volksbildungssache schadet.

Durch das Zurückziehen der Berufenen, die nach meiner Meinung kraft höheren ungeschriebenen Gesetzes, des νόμος ἄγραφος der Antigone, die *Verpflichteten* sind, leidet das Volk schwere Einbuße an den vollkommen gerechtfertigten Ansprüchen, die es eben an die „nach Besitz und Bildung führenden Klassen" zu machen hat. Und das Endergebnis ist: obgedachte Kluft, über die wohlmeinende Menschenfreunde so beweglich klagen, wird immer größer und weiter, so daß an ein Ausfüllen und Ueberbrücken immer weniger gedacht werden kann.

Was ist nun weiter die Folge, immer rein vom Standpunkt der allgemeinen Volksbildung, der wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen geurteilt? Die ausharrenden öffentlichen Redner sind genötigt, sich vor allen Dingen zu Jongleurs und Eiertänzern der Rede auszubilden um nicht, volkstümlich zu sprechen, irgendwo „ins Fettnäpfchen zu treten." Ihre Aufgabe wird ihnen ganz wesentlich schwerer gemacht. Die aufgewendete Mühe geht ihrem eigentlichen Zwecke, das Volk in Wissen und Verstehen zu fördern, verloren, ihre Arbeit muß darunter an Wert verlieren. Die wenigsten werden ihre volle Sicherheit bewahren, tastende Ungewißheit wird die weniger Festen und Durchgebildeten befallen und sie natürlich befangen machen, ihre gedeihliche Wirkung lähmen, ja sie selbst gefährden. Gegen den dolus eventualis ist ja freilich kein Kraut gewachsen! Das werden sich die Mutigsten sagen, — und ihnen allein wird schließlich das Feld gehören.

Die Mehrzahl aber wird in ihrer Ausdrucksweise so vorsichtig, so künstlich werden beim öffentlichen Reden, daß schließlich gar kein Nerv, kein Charakter mehr darin ist. Die Kunst der öffentlichen Verlautbarung in Rede und Schrift wird kraftlos, drückebergerisch, waschlappig werden. Man wird der mechanischen Gewalt die List entgegensetzen, man wird Hörer und Leser nötigen, zwischen den Zeilen und Sätzen zu suchen, und dieser Mangel an Offenheit und Wahrheit, unbedingter Wahrheit, wird mit der sittlichen Aufrichtigkeit auch den Stil der Redekünste vergiften.

Der Wortkunststückchenmacher, der Redegaukler wird über den Mann von Charakter siegen, die Phrase wird noch mehr zur Herrschaft kommen, als sie ohnehin herrscht.

Und aus der Tiefe des Volkes werden Ungezählte, die sich herausarbeiten könnten, sich und der Gesamtheit zu Nutz und Frommen, in ihrer Entwicklung gehemmt. Sie verzweifeln daran, daß Künste und Wissenschaften *auch für sie* da seien, vom

Digitized by Google

Staate gepflegt würden aus dem Ertrag auch ihrer Steuern auch für sie. Dem Gebiete der qualifizierten Arbeit gehen dadurch wieder eine Masse zur Mitarbeit berufener und bei gesunden Verhältnissen gewinnbarer Kräfte verloren. Diese künstlich Verkümmerten und Verkrüppelten hätten dann das gute Recht, die Gesellschaft und ihre Einrichtungen anzuklagen um der ihnen angethanen Benachteiligung willen.

Ebenso die Wissenschaften und Künste durch ihre wahren Vertreter und Freunde. Denn das ist wohl eine ausgemachte Sache, die aus den Annalen der Geschichte, der Künste und Wissenschaften sich unwiderleglich ergiebt, daß ohne steten Zufluß neuen Blutes aus dem Mutterboden des „gemeinen Volkes" Künste und Wissenschaften nicht gedeihen können.

Die politische Seite der Sache soll mich hier gar nichts angehen (man müßte Miltons über zweihundert Jahr alte Areopagitica abdrucken), obwohl meiner Ansicht nach Pfau ein Recht hat, Kunst und Wissenschaft für „soziale Faktoren" zu erklären. Aber so gewiß Wahrheit und Freiheit das Lebenselement für Kunst und Wissenschaft sind, so gewiß müssen beide in einer Atmosphäre der Unfreiheit und Lüge Schaden leiden. Jeder Zollbreit Boden, der der volkstümlichen, der wahrhaftigen, wenn auch volkstümlich derben Kunst der Rede entzogen wird, giebt ein Wucherbeet für gefährliches Unkraut von Afterkunst.

Preßprozesse und Bühnenaufführungs-Verbote neuerer Zeit haben gelehrt, daß das, was heute den sozialdemokratischen Worthalter trifft, morgen jeden beliebigen anderen falsch gehörten Redner oder mißverstandenen Schreiber ebenfalls treffen kann. Die redenden Künste werden damit entmannt. Und das Volk kann sie doch nicht entbehren, soll anders sein Leben sich organisch und glücklich entfalten, ebenso wie wahre Wissenschaft und Kunst das Volk nicht entbehren kann.

Für jedermann, der auch nur für eines von beiden, für unser Volk, oder für Kunst und Wissenschaft ein Herz hat, ergiebt sich klar die Pflicht dahin zu wirken, daß Wahrheit des Worts wie Freiheit des Gedankens aus den schweren Kämpfen unserer Tage siegreich hervorgehen. So handelt sich's hier um die oberste und wichtigste „allgemeine Angelegenheit", bei der auch nicht einer im Volke uninteressiert ist. Ueberläßt man das Eintreten dafür allein den Sozialdemokraten, so werden diese dereinst allein die Früchte ihres Eintretens ernten. **Manfred Wittich.**

Rundschau.

Dichtung.

Schriften über Literatur.

Das Elend der Kritik. Von Wilhelm Weigand. (München, Hermann Lukaschik, [G. Franz'sche Hofbuchhandlung] Mk. 2.40).

Weigands neueste Veröffentlichung, „Das Elend der Kritik", besteht in der Hauptsache aus bereits in seinen Essays Gegebenem, Abhandlungen über die beiden großen französischen Kritiker Sainte-Beuve und Taine, die etwas umgearbeitet sind und einige Zusätze erhalten haben. Doch werden die Abhandlungen durch eine dazu geschriebene Einleitung und einen Schluß, die von den zwölf Abschnitten des Buches vier einnehmen, in eine bestimmte Perspektive gerückt, sie erscheinen in neuem Zusammenhange neu, Weigand hat ihnen, um ein drastisches Bild zu gebrauchen, wie einem Rumpfe Kopf und Beine angefügt. Nach dem Titel des Buches wird man in ihm wohl vielfach einen Nachweis der Nichtswürdigkeit unserer deutschen Kritik zu finden meinen. Es giebt da auch eine Stelle, die diese hart angreift, und die es sich wohl lohnt, hierher zu setzen: „Es steht schlimm mit der Kritik in Deutschland, schlimmer, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Es fehlt an unabhängigen Männern, die das Bedeutende, Lebensvolle, Gesunde zu würdigen wissen und das Vertrauen der Nation besitzen; es fehlt an Zeitschriften, deren Leiter ein Auge auf alles Werdende haben, unbekümmert um Verlegernutzen und Fehdewesen; es fehlt an einem veredelten Geschmack, der das Beste aus der ungeheuren Fülle des Trefflichen kennt und das Verdorbene und Flüchtige ablehnt. Um über Werke der Kunst oder der Dichtung zu urteilen, ist auf alle Fälle eine gewisse Kenntnis ihrer besonderen Technik von nöten; dennoch hält sich jeder für befugt, über jedes Werk und jeden Menschen zu Gericht zu sitzen; das intellektuelle Gewissen macht sich nirgends bemerkbar. Sagen wir es nur heraus: die deutsche Kritik ist, von einigen Ausnahmen abgesehen, ohnmächtig, unfruchtbar, ohne Tiefe, ohne Achtung, ohne Einfluß; und sie verdient ihr Loos." Aber Weigand hat viel weiter gehende Absichten, als der deutschen Kritik eins zu versetzen, über deren Wert man ja im Ganzen einig ist, wenn man ihr vielleicht auch insoferne Unrecht thut, als man sie nach dem von der Tagespresse Geleisteten beurteilt. Er will das Elend der Kritik überhaupt, ihre gewissermassen a priori unglückliche Stellung zur Produktion darthun, und findet es darin, daß sie, einem menschlichen Grundbedürfnis zufolge, immer wieder in Dogmatismus verfällt. Selbst die beiden großen Kritiker der Franzosen, das ist dann der Hauptteil seiner Ausführungen, leiden unter diesem Elend, so Glänzendes und Bedeutendes sie auch geleistet haben. Namentlich die Abhandlung über Taine ist sehr weit ausgeführt, wir erhalten eine vollständige Darstellung seines Lebens und Schaffens; weil Taine aber ein vortreffliches Beispiel ist, wie trotz aller naturwissenschaftlichen Methode der Dogmatismus

Digitized by Google

sich wieder einstellt, kann man sich hier die Ausführlichkeit wohl gefallen lassen.

Für uns sind jedoch die Einleitungs- und die Schlußabschnitte des Buchs die wichtigsten; hier nimmt Weigand in allgemeinen Ausführungen auf die Gegenwart und die deutsche Literatur Bezug und strebt, ein Wegweiser durch die moderne Verwirrung in die Zukunft zu werden. Charakteristisch für ihn ist die Auffassung des heutigen Geschlechts als durchaus dekadent, als leidend und unter der Last seiner historischen Bildung erliegend; „die besten neueren Schriftwerke verdanken wir pathologischen Seelenzuständen ihrer Urheber", lautet der Satz, mit dem er seine Ausführungen beginnt. Ich möchte ihn doch nicht ohne weiteres unterschreiben; die pathologischen Seelenzustände sind allerdings bei den Dichtern oft genug vorhanden, es fragt sich aber, ob sie im Augenblick des Schaffens wirkten, ob es nicht vielleicht heißen müßte: „wir verdanken jene Werke der Ueberwindung pathologischer Zustände ihrer Urheber." Jedenfalls ist die aus Weigands Satz leicht abzuleitende irrtümliche Auffassung, als ob die pathologischen Zustände die Ursache der Entstehung der Dichterwerke seien, abzuweisen. Aber Weigand hat insoweit allerdings recht: große selbstherrliche Naturen, „die das Schaffen als glücklichen Ausfluß ihrer eigenen seelischen Ueberfülle genießen und die zeitweise (!) Selbsterneuerung als schönstes Schicksal empfinden," sind heute kaum vorhanden, wir müssen alle die Zeitkrankheiten durchmachen, und wenn wir auch gestaltend die eine oder die andere überwinden, so trägt unser Werk doch Spuren des schweren Ringens, und die Furcht vor dem Rückfall wie die schmerzenden Narben werden wir nie ganz los. „Jener vollkommene Mensch", sagt Weigand weiter, „der alle Kulturen, die irgendwo geherrscht haben, kurz die ganze Vergangenheit in sich aufgenommen hat, um aus der Fülle seines inneren bewußten Lebens die leidende Gegenwart zu überwinden und die glücklichere Zukunft zu gestalten, ist ein schöner Dichtertraum, nichts weiter." Wir, das ist sicher, bringen es nicht fertig, aber doch haben wir die Ueberzeugung, daß es eben das Wesen des Genies ist, das zu thun, und daß ferner die geringeren der produktiven Geister durch einen glücklichen Instinkt davor bewahrt werden, zu viel, mehr als das ihnen Gemäße aufzunehmen, und daß auch sie also gesund bleiben können. So stellen sich die Anschauungen Weigands zum Teil als die persönlichen Schmerzen eines vornehmlich rezeptiven Geistes dar, was ihnen freilich zumal in unsrer wenig produktiven Zeit, ihren eigentümlichen Wert gewiß nicht raubt.

Außerordentlich fruchtbar sind dann die Bemerkungen Weigands über die verschiedene Auffassung des Begriffes Geschmack bei Franzosen und Deutschen und über die deutsche Ästhetik und ihre sehr merkwürdigen Wandlungen. Er weist eine ganze Reihe von Problemen auf, die unsere Philosophie oder vielmehr ihre Geschichte noch zu behandeln hat. In der Frageform, in der er sie gibt, bildeten sie vortreffliche Themata zu Doktor-Dissertationen, doch aber werden sie bei uns schwerlich behandelt werden, weil unsere Universitätsphilosophie eben zu tief im Schulmäßigen steckt, zu wenig Verbindung mit dem Geiste der Gegenwart hat. Von der deutschen Kultur hat Weigand nicht die beste Meinung, er leugnet sogar, daß eine da ist, neigt zu der französischen Ansicht vom halben Barbarentum der Deutschen, aus dem nur einzelne Kulturträger emporragen. Man wird nicht gut bestreiten können, daß die französische Kultur älter, ungebrochener und geschlossener ist als die unsrige; dennoch haben auch wir zweifellos unsere eigentümliche Kultur. Es ist nur ursprünglich keine allgemeindeutsche, sondern sie ist mit dem Stammestum verknüpft, und erst seit dem klassischen Zeitalter hat sie eine mehr einheitliche Physiognomie, eine größere Verbreitung über ganz Deutschland aber wohl erst seit dem Aufkommen des Industrialismus und der Entstehung eines größeren Nationalwohlstandes in Deutschland, also etwa um 1860 gewonnen, ist damit dann aber auch allmählich verflacht. Die jetzt so verachtete Epigonenpoesie, als deren erste Vertreter die Münchner erscheinen, und die im Grunde einen klassischen Eklektizismus darstellt, ist es namentlich, die, im Bunde mit der entsprechenden Richtung der bildenden Kunst, der allgemein-deutschen Kultur Form und Farbe verliehen hat, und die breiten Kreise, die sie tragen, sind auch viel weniger neuerungssüchtig und zerstörungslustig, als man annimmt: sie verehren noch immer die alten Götter, mögen es auch Götzen wie Georg Ebers und Julius Wolff sein. Nun hat sich neuerdings zwar neben ihnen, sie durch- und zersetzend, eine etwas weniger respektable neue Gesellschaft ausgebildet, die viel Bohême und Bildungspöbel in sich schließt, die Trägerin des Modernen ist, und auf die allerdings die bösen Charakteristiken, die Friedrich Nietzsche und andere von uns Deutschen gegeben, passen diese Gesellschaft ist aber auch wesentlich international. Daß wir jedoch, seit wir die Nachwirkungen des dreißigjährigen Krieges überwunden haben, wieder ein Kulturvolk mit einer Kultur sind, unterliegt trotz allem keinem Zweifel. Schon Rokoko und Zopf haben uns in Deutschland eigenartige Kulturen gebracht, nicht nur eine von Frankreich bestimmte höfische, sondern auch eine fast ganz deutsche städtische. Unsere Dichtung und Wissenschaft, selbst unsere Kunst sind dann auf lange Zeit hinaus die für Europa maßgebenden gewesen. Unsere klassische Dichtung befreite die anderen Nationalliteraturen von der Herrschaft des Akademismus, bei uns enstand die Romantik, wurde in dem Nazarenertum zuerst ein Praeraffaelismus versucht, der Pessimismus zuerst konsequent gestaltet und selbst der dichterische Realismus, ja Naturalismus (Jeremias Gotthelf) früher ausgebildet als bei den übrigen Nationen. Darauf kam, nach der ebenfalls eigentümlicher Lebensformen nicht ermangelnden Reaktions-, vulgo Biedermeierzeit, später als anderswo der Industrialismus, mit ihm die Herrschaft der Bourgeoisie (und zugleich die politische Parteiung), und nun ging unsere Kultur in die Breite und verflachte, wie gesagt, dabei. Damit fiel die Führerschaft den fremden Nationen, vor allen den Franzosen und Engländern zu. Man könnte über diese Dinge noch vieles beibringen.

Auch Weigand nähert sich übrigens diesen Anschauungen, indem er zum Schluß seiner Arbeit auf Friedrich Hebbel und Otto Ludwig kommt. Es sind das die beiden Dichter, die zuletzt die geistige Vorherrschaft Deutschlands darstellten — welche Nation hätte ihrer Zeit so hochwertige dichterische Persönlichkeiten und gar Dramatiker gehabt? Aber ihre Wirkungen gingen durch jenes Aufkommen des Industrialismus und der Herrschaft der Bourgeoisie, der sie unheimlich waren, beinahe ganz verloren. So kann sie Weigand jetzt gewissermassen als unentdeckt hinstellen Doch wirkt das für unsereinem fast drollig; kleinere Kreise des neueren Deutschlands haben die Verbindung mit dem alten natürlich immer unterhalten, und so hatten auch Hebbel und Ludwig ihre stille Gemeinde, die jetzt ihr Lächeln nicht unterdrücken kann, wenn sie in Weigands

Digitized by Google

Buch z. B. Otto Ludwigs berühmte Auslassung über seine Produktion als neu und unbekannt vollständig abgedruckt findet. Das jüngste Deutschland war zunächst Reaktion auf die Bourgeois- und Epigonenpoesie, es hatte im allgemeinen sehr wenig gelernt, aber sehr viel Selbstbewußtsein, und so wußte es nichts von Hebbel und Ludwig und wollte von ihnen nichts wissen. Nun der Sturm und Drang verbraust, kommen die ernsteren der jüngeren Geister aber natürlich auf jene beiden Dichter: vergleiche eben Weigand, dessen Buch auch insoferne merkwürdig ist. Dem, was Weigand über Hebbel sagt, will ich nicht näher treten; dessen Anschauungen über das Drama sind doch wohl mehr als eine Verquickung Hegels und Schopenhauers, welch letzteren Hebbel, als er sein Vorwort zu „Maria Magdalena" schrieb, übrigens nicht kannte. Ich will mich auch über die etwas eigentümliche Anreihung der modernen dramatischen Theorie Richard Dehmels an die eines Schopenhauer, Hebbel, Ludwig, Nietzsche nicht aufhalten; sie ist, nebenbei bemerkt, aus der Theorie Hebbels unschwer herauszulösen, von partieller Bedeutung ihr gegenüber und ergibt, verwirklicht, eine Tragödie zweiten Ranges, wie wir sie längst haben, in Goethes „Götz" z. B., der ja wohl der tragische Held ist, der seiner Aufgabe nicht gewachsen ist und also dem „natürlichen Zweckbewußtsein", das mittelalterliche Ritter am Eingang der Neuzeit nicht mehr brauchen konnte, geopfert wird. Nur das letzte Kapitel Weigands soll uns noch einen Augenblick festhalten; es zeigt seine Stellung zur Literatur des Tages. Darin wird zunächst dem Naturalismus gründlich abgesagt; das ist nun keine Heldenthat mehr, aber Weigand faßt noch einmal alles zusammen, was gegen den Naturalismus zu sagen ist, ohne sein Berechtigtes zu verkennen, und da er das in feinsinniger Weise thut, auch anerkennt, daß das Bewußtsein, daß der Naturalismus eine Gefahr für den durchaus individualistischen deutschen Geist bedeute, immer bei uns rege gewesen, so sind seine Ausführungen sehr dankenswert. Auch vom Symbolismus, dem Weigand wie seine Gedichte erweisen, zeitweilig nicht allzufern stand, will er nichts mehr wissen, er sieht jetzt, daß er ein Ende bedeute. „Nein, darin," schreibt er, „kann die Ueberwindung des Naturalismus nicht bestehen, sondern in dem freien, unpedantischen, selbstherrlichen Gebrauch seiner Kunstmittel und der wirklichen Darstellung jener Menschenschicksale, die für die Entwicklung unseres Geschlechtes Bedeutung haben und unser Dasein rechtfertigen. Wir wollen den ungeheuren Kämpfen, die eine werdende Welt im Busen des bedrängten Individuums entfesselt, mit freiem Herrenblick anwohnen, die Fülle des Lebens, wie sie in dem Einzelnen lacht und Feste feiert, auch in dem Kunstwerk genießen. Wir wollen weder Schönfärberei im Sinne der alten Epigonen, noch Schwarzseherei nach der Art der Pessimisten; in der Kunst feiert die Menschheit ihre ewigen Feste vor einem dunkeln Hintergrunde. Wir wollen keine Vergröberung des Menschen, wie sie die Franzosen bieten, indem sie jeden als mechanisches Produkt großer, äußerer Massenwirkungen hinstellen! Wir wollen keine ungeheuerliche Deutung der Natur, um des romantischen Bedürfnisses verkappter Epigonen willen! Wir wollen keine psychologischen Haarspalter, die uns ein anatomisches Präparat als Kunstwerk aufschwätzen möchten, indem sie auf die Zukunft hinweisen, die den Menschen zum »Großgehirnadelsmenschen« umschaffen werde, in dem die Triebe geschwächt und unterdrückt sind und das Selbstbewußtsein allmächtig herrscht!" In diesen Sätzen steckt Weigands Zukunftsprogramm. Man wird den Nietzscheaner nicht verkennen; es ist der Ruf nach großen Persönlichkeiten, nach mächtigen Naturen, der hier erhoben wird, und damit stimmt denn auch die Tendenz des ganzen Werkes vom „Elend der Kritik" zusammen. „Von allen flüchtigen Anschauungen des menschlichen Geistes sind kritische Dogmen, die das künstlerische Schaffen regeln oder knechten wollen, die allerflüchtigste, so sehr sie auch dem werdenden Einzelnen das Gefühl der Ruhe geben mögen. Wo der Kritiker, das heißt, der wissenschaftliche Mensch allmächtig herrscht, da ist auch die Barbarei der Ueberkultur nahe. Vor dem Unwesen derselben bleibt allen Verehrern der Lebensfülle keine Rettung als die Natur und ihre würdigste Auslegerin, die Kunst, die der Menschheit die Herrlichkeit einer sichern Zukunft verbürgt." Das ist der Schluß des Buches, in dem sicherlich ein ganzer Schatz von Feinheit und auch von gesunden Anschauungen steckt, was mich aber nicht hindert, den letzten Satz für eine leere Phrase zu erklären.

Adolf Bartels.

Bildende Künste.

* Berichte über bildende Kunst.

Berliner Bericht.

Mit der Ausstellung seiner Werke bei Schulte ist Wilhelm Volz unter die Zahl der modernen Künstler getreten, die beachtet sein wollen. Der Eindruck seiner Bilder ist ein ausgesprochen musikalischer. Unwillkürlich bezeichnet man seine Farben als Töne, tiefe weiche Töne, wie die eines Cellos, die sich verschlingen und zu vollen Akkorden vereinigen, unwillkürlich die Bewegungen seiner Gestalten als Rhythmen. Die Schönheit der eigenartigen Bewegung, die die Präraffaeliten in England, fast darf man sagen, wiederentdeckt haben, kostet Volz ganz aus. In den wallenden, steigenden und fallenden milden Linien des Reigens, den auf dem Hauptbilde die neuen Musen führen, drückt sich der feierlich-bewegte Tanz der Seligen so bestimmt aus, daß man Schritt, Ton und Weise zu hören meint. Volz ist eine lyrische Natur, voll von Schönheitsfreude, weich, und in seiner Weichheit auch den Einflüssen Anderer nicht unzugänglich. Besonders die Gestaltung der Landschaft scheint häufig von Böcklin beeinflußt, und das ist schade; denn das ungemein anziehende kleine Bild des jungen Mädchens, die am Wiesenbache, zum Bade bereit, ihr weißes Gewand abwirft, zeigt eine so glückliche Behandlung der deutschen Landschaft — etwas wie gesunde Karlsruher Schule in poesievoller Verfeinerung —, daß man nur wünschen kann, der Künstler bliebe der Heimat treu. Ueberhaupt vereinigt sich bei Volz Derbes und Feines in eigentümlicher Weise. Wenn er ein nacktes Mädchen am Meeresstrande sich in ihrer ganzen Länge wohlig dehnen und räkeln läßt, so giebt die Derbheit der Gestalt und Bewegung das animalische Wohlbefinden sehr glücklich wieder. Wenn er aber den Dichter, der auf stillen Wegen sinnend wandelt, ohne es zu wissen, von einem musizierenden Englein geführt, plump an Gestalt und grob von Gesicht darstellt, so wirkt das verblüffend, ja abstoßend. Im Ausgleiche dieser widerstrebenden Elemente liegt also vielleicht die Zukunft des Künstlers.

Ich meine, für Jeden, der sehen will, wird die innere Verwandtschaft unserer modernen Kunst mit der der Frührenaissance von Tag zu Tag deutlicher. Hier wie

Digitized by Google

dort Unsicherheit in Form und Technik, Ueberwiegen der drängenden Empfindung, der intensiven Stimmung, des ringenden Gedankens über das solide Können, hier wie dort naive, ja manchmal kindliche Aeußerungen, Aeußerungen der ersten Frische, der Freude über das Vorwärtskommen und Erobern. Darin liegt ja eben der Grund der oft musikalischen Wirkung, die wir auch bei Fra Angelico, bei Botticelli oder Lippi empfinden. Nur der Mittelpunkt der künstlerischen Thätigkeit hat sich, wie ich früher bereits andeutete, dem veränderten Kulturzustand entsprechend verschoben: das Cinquecento konnte von den gemeinsamen religiösen Vorstellungen ausgehen, die Liebe zur Natur ist heut der am mindesten bestrittene, der Allen gemeinsame Faktor der Gesittung. So setzte die Kunst der Renaissance bei der Gestaltung der Madonnenfigur und -Gruppe an, und legte hier allmählich hinein oder gliederte hier allmählich alles an, was die Zeit an Gedanken, Empfindungen, Interessen bewegte; die Landschaft aber mußte die Domäne der modernen Kunst werden, und die Darstellung der Natur sich in immer steigendem Maße zum Ausdrucke unseres Gefühlslebens erweitern. Die Kunst aller bedeutenden Modernen ruht ganz auf der Landschaft, und der erste Moderne in diesem Sinne war Böcklin. Wenn nun heut manche jüngste Landschaften auffallende Verwandtschaft mit Böcklin zeigen, so sehe ich hierin nicht Nachahmung, sondern ich erblicke darin ein Zeichen, daß unsere Kunst nunmehr den weiten Weg zurückgelegt hat, den ihr der große Schweizer vorangeeilt war.

So erkläre ich es mir, wenn man von einigen Bildern Otto Modersohns, des ersten Worpsweders, den wir hier in Berlin zu sehen bekamen, unwillkürlich ausruft: Böcklin! Was haben die traurigen Moore Niederdeutschlands mit ihren dürftigen Kiefern und ihrem blassen Himmel mit Böcklins farben- und sonnenleuchtenden Welten gemeinsam! Und doch ist es der gleiche Geist, der aus Beider Darstellung spricht: belebte, lebende, vermenschlichte Natur, voll von geheimnisvollen Stimmen, von sichtbaren und unsichtbaren Gestalten, vom Echo unserer Empfindung. Von Modersohn meine ich, daß er ein ganz ursprünglicher, ja genialer Maler ist. Selbst bei den Norwegern habe ich nie ein gewaltigeres Winterbild gesehen, als das des in Schnee gehüllten Worpswede, über dem das Schweigen des Winters lastet. Wie ist die ernste melancholische Herbheit unseres niederdeutschen Flachlands in der ärmlichen Hütte geschildert, die sich, von ein paar Kiefern umgeben, gegen den rötlichen Winterhimmel abhebt! Eine ganze Welt steigt unwiderstehlich vor unseren Augen auf: Menschen von wenig Worten, Leben voll harter Arbeit, zähes Ringen und urfeste Tüchtigkeit, Einsamkeit, Verinnerlichung und unlösliche Verwachsenheit mit der Natur, ihrem Leben und Weben, ihren Reizen und Gefahren. Dann wieder die spröde Schönheit des Moorlandes im Vorfrühling, die Bäume, die so sonnenverlangend die kahlen Äste emporstrecken, die weite Haide wartend, alles still gährend und treibend. Und der Sommer mit seiner ernsten Feierlichkeit, seinem weitgespannten Horizonte, seinem Geruche von Kraft. Modersohn ist kühn und wuchtig. Er hält sich nicht bei Nebensachen auf, er faßt das Ganze, das Charakteristische, für das er einen wunderbaren Blick hat. Nichts ist dekorativ, alles ist innerlich; aber wiederum: nichts ist kleinlich oder ängstlich. Darum öffnen seine scharf begrenzten Landschaften ins Unbegrenzte einen weiten Blick.

Was sonst die jüngsten Wochen brachten, verschwand neben diesen Erscheinungen. Von Paul Hörniger ist zu sagen, daß seine jüngsten Arbeiten eine größere Freiheit der Auffassung und eine stärkere Stimmungsfülle aufweisen, als ich bisher an ihm wahrnehmen konnte. Leistikow hat Aquarelle ausgestellt, die ihn zwischen zwei Neigungen schwankend zeigen: auf einem Teile der Bilder ist die Landschaft in rein dekorative Linien von recht grobem Charakter aufgelöst, ein anderer ist voll der entzückendsten landschaftlichen Reize. Die Ausstellung der XI wird dann wohl zeigen, welchen Weg er zu gehen gedenkt. Arthur Kampf steigert in seinen jüngsten Werken die ursprüngliche Kraft seiner Charakteristik zu einer forcierten Derbheit, die unerfreulich wirkt.

Endlich habe ich noch zu berichten, daß unter mehr als vierzig malenden Damen, die sich zu einer Kollektivausstellung bei Gurlitt vereinigt hatten, ich kaum Eine gefunden habe, die sich als Individualität und ursprüngliche Natur eingeprägt hätte. Schade um den großen Fleiß, den all diese Kunstjüngerinnen aufwenden.

Albert Dresdner.

Dresdner Bericht.

Aus dem Dresdner Kunstleben ist mancherlei zu berichten. Im Kunstverein hat man das neue Jahr mit einer großen holländischen Ausstellung begonnen, zu welcher die beiden Künstlervereinigungen Arti et amicitiae in Amsterdam und Pulchri studio im Haag beigesteuert haben. Nicht weniger als 216 Ölgemälde, Pastelle, Aquarelle u. s. w. waren in der Ausstellung vereinigt. Schon bei den alljährlichen Ausstellungen der Sezession in München hat man regelmäßig den Eindruck einer gewissen Einförmigkeit der holländischen Kunst, die indeß meist durch die Güte der ausgestellten Bilder voll aufgewogen wird. Bei der neuesten Dresdner Ausstellung steigerte sich dieser Eindruck in wenig erfreulicher Weise, denn unter den 216 Bildern war, da man offenbar für einen Kunstverein einen hohen Maßstab anzulegen nicht für notwendig befunden hatte, eine solche Menge geringwertigen Krams, daß die wenigen guten Bilder zurücktraten. Daß die holländische Kunst einen ausgesprochen „bewahrsamen" Zug hat, ist bekannt: kaum einer von den bekannten Künstlern hatte einen neuen Ton, die bisher unbekannten Künstler aber konnten das füglich auch weiter bleiben. Hervorhebung verdienten etwa Josef Israels' „Netzestrickerinnen" und „Treue", zwei Gemälde, welche die beiden Seiten der Kunst des Bahnbrechers der modernen holländischen Malerei trefflich kennzeichnen, dann Therese Schwartzes Gottesdienst lutherischer Konfirmandinnen in Amsterdam, Theophile de Bocks große Landschaft „die Schleuse", N. van der Waays Aquarell „Audienz im kgl. Palast zu Amsterdam" und einige kleinere Landschaften, welche die bekannten holländischen Vorwürfe fein beobachtet wiedergaben. — Diese holländische Ausstellung hat unter der jüngeren Dresdner Künstlerschaft mit Recht eine entschiedene Mißstimmung hervorgerufen. Sicherlich hatte es wenig Zweck eine so große Summe für den Versuch auszugeben, ausländischen Ladenhütern in Dresden einen Kunstmarkt zu verschaffen. Es hätte gerade genügt, die zwanzig besten von diesen Bildern auszuwählen und den Rest des Geldes für andere Zwecke aufzusparen.

Weiter ist über das kgl. Kupferstichkabinet zu berichten. Seinen Leitern ist nachzurühmen, daß sie der modernen Griffelkunst eine Pflege angedeihen lassen,

Digitized by Google

die sie sonst nirgends in Kupferstichkabineten findet. Dies gilt namentlich für die Gebiete der Originalradierung und des Steindrucks, daneben aber auch für die Handzeichnung. Um nur einige von den Hunderten lebender Künstler, die im Kabinet reich vertreten sind, hervorzuheben, nennen wir Max Klinger, Hans Thoma, Karl Stauffer-Bern, Karl Köpping, Adolf Menzel, deren Griffelwerke im letzten Jahrzehnt durch die Fürsorge von Max Lehrs vollständig oder wie bei Menzel fast vollständig erworben worden sind. Daneben aber sind alle nur irgendwie nennenswerten deutschen Künstler vertreten, die sich hauptsächlich oder nebenbei der Griffelkunst widmen, und nicht minder die hervorragenden französischen, englischen und holländischen Radierer, vereinzelt auch Skandinavier, Italiener, Amerikaner. Für die Ausfüllung der vorhandenen Lücken ist ein vollständiger Plan ausgearbeitet, der sich auf deutsche, französische, englische, holländische Blätter erstreckt, ferner aber auch den altjapanischen Holzschnitt und Farbendruck und die englischen und französischen Plakate ins Auge faßt. Sind diese Lücken ausgefüllt — und daß sie es werden, erleidet bei der Energie der Leitung keinen Zweifel —, so wird das Dresdner Kupferstichkabinet von dem Besten und Bezeichnendsten, was in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts auf dem weitverzweigten Gebiete der vervielfältigenden Künste geleistet worden ist, ein so gutes und verhältnismäßig vollständiges Bild geben, wie nirgends sonst zu finden ist.

Unzweifelhaft haben auch die regelmäßigen Monats-Ausstellungen der neu erworbenen Blätter des Kabinets auf die jüngeren Dresdner Künstler anregend gewirkt. Die gegenwärtige Kabinets-Ausstellung von neuerworbenen Radierungen, Steindruck- und Handzeichnungen bezeugt, daß jetzt in Dresden eine Reihe junger Talente wirkt, die mit ihren Erstlingsarbeiten auf dem Gebiete der Griffelkunst den Vergleich mit den Münchener und Berliner Radierern nicht zu scheuen brauchen. Wir nennen als hervorragende Leistungen Otto Fischers Steindruck „Mädchen im Walde“, ein Bild von feiner Stimmung und sicherer Beherrschung der Technik, sowie ein nicht minder anziehendes, poetisch empfundenes Motiv aus dem Großen Garten mit Schwänen auf mondüberglänzter Wasserfläche und ein Aquatintablatt mit einem stimmungsvollen Motiv aus Rügen, ferner Hans Ungers großes Aquarell „Heimweg“ — Mann mit Kuh —, das an Tiefe und Leuchtkraft der Farbe den besten englischen Aquarellen gleichkommt, dann Paul Baums reizvolle leicht aquarellierte Zeichnungen der Augustusbrücke und eines Elbedampfers. Es ist überaus erfreulich, daß Baum, der bisher seine Motive fast ausschließlich aus Knocke in Belgien holte, jetzt auch in seiner zweiten Vaterstadt Dresden malerische Motive mit so feinem künstlerischen Sinn verklärt nnd durchgeistigt hat. Weiter können wir noch Georg Müller-Breslau, Georg Lührig, Robert Sterl, Karl und Emilie Mediz, Marianne Fiedler und Irene Sattler nennen. Es sei auch erwähnt, daß neben Paul Baum auch Gotthard Kühl eine Reihe von Bildern mit Dresdener Ansichten begonnen hat.

In den letzten Wochen sind weiter hier mehrere Preisausschreiben von allgemeinerem Interesse entschieden worden, zunächst die drei städtischen Wettbewerbe, betr. städtische Preismünzen, Ehrenurkunden und zwei große elektrische Kandelaber mit plastischem Schmuck für den Altmarkt zu Dresden. Die Preise waren ziemlich hoch, doch war das Ergebnis, wenigstens was die Denkmünzen und Ehrenurkunden betrifft, nicht gerade bedeutend. Bekanntlich steht die Medaillenkunst gegenwärtig in Deutschland auf einer sehr tiefen Stufe, während sie in Paris durch Ponscarme, Chapu, Chaplain, Roty, Degeorge, Daniel Dupuy u. a. seit einem Vierteljahrhundert zu einer neuen Blüte gekommen ist, welche die herrlichsten Früchte gezeitigt hat. Direktor Lichtwark in Hamburg hat sich (wie die Leser des Kunstwarts ja wissen) auf Grund dieser Pariser Erfolge bemüht, auch in Deutschland die Medaillenkunst wieder zu beleben und ihr wieder den Weg zum Herzen des Volkes zu bahnen. Natürlich geht das nicht von heute auf morgen. Immerhin konnte man an einigen Entwürfen sehen, daß die Anregung nicht ganz wirkungslos geblieben war. Modernen Geist atmeten die Entwürfe Dresda Urbs und Flammam alenti corona, letzterer von Richard König in Dresden. Recht konventionell schien uns dagegen der Entwurf von Prof. Rudolph Mayer in Karlsruhe (2. Preis), besser der von dem k. k. Hofmedailleur Anton Scharff in Wien (ebenfalls 2. Preis). Scharff hat durch mehrere neuere Medaillen (z. B. zur silbernen Hochzeit des Ehepaares Calberla) gezeigt, daß er auch den modernen malerischen Stil trefflich beherrscht. Man darf also von ihm eine tüchtige künstlerische Leistung erwarten. Fast auf jedem der Entwürfe war übrigens die übliche allegorische Gestalt einer Dresda, sitzend oder stehend, zu überblicken, dazu eine mehr oder minder glückliche Ansicht von Dresden. Das Gleiche gilt von den Entwürfen zu den Diplomen, deren keiner etwa die geistreiche Auffassung aufweist, die man auf Menzelschen Ehrenurkunden anzutreffen pflegt. Erstaunlich war es, wie konventionell auch hier das gleiche Motiv immer wieder in ähnlicher Weise behandelt auftauchte. Offenbar wird die Ehrenurkunde von vielen Künstlern als eine untergeordnete Aufgabe betrachtet, die man den Vertretern des Kunstgewerbes überläßt, während eine wahrhaft große Auffassung der Kunst derartige Unterschiede nicht kennt. Als die besten Entwürfe erschienen uns Pro aequo et bono, 4. Juni, Credo (von Albert Wimmer in Leipzig), mit bestem Wollen (Karl Schmidt in Dresden). Bei dem letzteren war indeß mehr auf Bildwirkung als auf die Möglichkeit, auch eine Widmungsaufschrift unterzubringen Rücksicht genommen.

Sehr stark war die Beteiligung an der interessanten Aufgabe der beiden elektrischen Lichtmaste für den Altmarkt zu Dresden, für welche je 25,000 Mk. aufgewendet werden sollen. Bei sehr vielen der gegen hundert Entwürfe war allerdings nicht auf den Standort Rücksicht genommen. Dadurch, daß das breit ausladende Siegesdenkmal die Mitte des schönen saalartigen Marktplatzes einnimmt, ist die Möglichkeit genommen, noch irgend ein Kunstwerk ähnlicher Art dort unterzubringen. Es kann sich also bei den Lichtmasten nur um die Ausgestaltung des Aufstrebenden handeln, nicht um eine breite Ausschmückung des Sockels mit Figurenwerk, oder mit Treppen, Bänken und sonstigen architektonischen Weitläufigkeiten, wie sie von vielen Künstlern versucht worden ist. Ebenso wenig darf man, wie bei andren Entwürfen geschehen ist, die Eisenkonstruktion scharf hervortreten lassen. Die Ingenieure sündigen schon bei unseren Brücken genug, indem sie uns mit Stolz ihre in eiserne Träger; Bogen, Nietenköpfe u. s. w. umgesetzten Berechnungen in ihrer ganzen Prosa vorführen, anstatt harmonisch schöne Lösungen hinzustellen, die uns die vorausgegangene Arbeit ver-

Digitized by Google

gessen lassen. Mit dem Spruche der Preisrichter kann man sich einverstanden erklären. Daß freilich einer der Bewerber in seiner Phantasie-Armut sich mehr als erlaubt an die beiden schönen Lichtmaste von Eggert und Faust vor dem Frankfurter Zentralbahnhofe gehalten und für die „geistreiche Nacharbeit“ einen Preis von 1000 Mk. erhalten hat, gehört zu den Unglücksfällen, die bei derartigen Preisbewerbungen nun einmal unvermeidlich scheinen. Dagegen ist der preisgekrönte Entwurf von Düll, Pezold Heilmaier in München — mit vier tragenden Karyatiden um den zylinderischen Sockel und mit der bekrönenden Siegesgöttin auf einer Kugel, die über den Lampen schwebt — ebenso wie ein zweiter von denselben Herren mit drei um den Schaft gestellten geflügelten Ruhmesgenien von hoher Schönheit. Hier sind die lichtspendenden Ziergeräte nicht in die höhere Sphäre der Denkmalkunst erhoben; die wohlgeschlossenen Silhouette, die schlanke Eleganz der Masten und die wohlabgemessenen Verhältnisse der Tierformen geben ihnen ein treffliches künstlerisches Gepräge. Einfacher und wesentlich derber ist der Entwurf von Giese und Weidner in Dresden, der ebenfalls einen Preis erhalten hat; nur die weibliche Flügelgestalt hat mehr künstlerischen Schwung. Weiter verdienen noch Hervorhebung die Entwürfe von R. Epler und Heinrich Schubert in Dresden, Eduard Frembgen und Heinrich Koch in Berlin, Schilling und Gräbner und Peter Pöppelmann in Dresden. Eine wirksame Anordnung der Lampen, die für die Kandelaber von besonderer Wichtigkeit ist, dürfte die von sechs Lampen sein, von denen drei höher, drei niedriger hängen. Beachtenswert erscheint auch der Gedanke, Bogenlicht für tägliche Beleuchtung Glühlicht und Bogenlicht für festliche Beleuchtung vorzusehen. Bedenklich erscheint dagegen die im Preisausschreiben vorgesehene Höhe der Lampen von 15 Metern. Und bedenklich auch scheint es, wenn ein Entwurf die Lichtmaste zugleich als Fahnenmaste benutzen will.

Wir hätten noch über die Ausstellung von Bildern Raffaellis zu sprechen, wollen das aber, des Raumes wegen, aufs nächste Mal vertagen.

Paul Schumann.

Wiener Bericht.

Aus einem inneren Bedürfnis heraus von der eigenen bildenden Kunst Wiens und Oesterreichs sprechen und dabei loben zu dürfen ohne viel Wenn und Aber — das ist ein seltener Fall. Aber er liegt jetzt einmal vor. In zwei Sälen des Künstlerhauses ist seit Ende November vorigen Jahres eine Ausstellung der nachgelassenen Bilder Theodor von Hörmanns eröffnet.

Ein K. K. Lieutenant langweilt sich nach wechselreichem Kriegerleben in Italien und gegen die Preußen in der Oede ungarischer Garnisonen und fängt an, Illustrationen durchzupausen. Die Sache hält ihn fest, er kopiert Oeldrucke (so treu schon, daß wir die ganze glasige Glätte des Oeldrucks vor uns sehen), er beginnt an sich zu glauben; er sucht Anregungen in seinen Umgangskreisen, die nicht ausreichen und nur den Drang steigern, über das Dilletieren hinaus selbst wirkliche Kunst zu machen. — Der Dreißiger wird anfangs der siebziger Jahre Wiener Akademieschüler unter Lichtenfels und Feuerbach. Aber Lichtenfels' pathetische Landschafterei, Feuerbachs linien-edle Figurenkunst sind wohl nicht der rechte Boden für eine rasche Entwicklung seiner Künstlerkraft: nach mehrjähriger Studienzeit kommen noch einmal acht Jahre eines bürgerlichen Berufs (als Fecht- und Zeichenlehrer der Militär-Akademie in St. Pölten bei Wien) — Jahre freilich, in denen Hörmann unter dem starken Einfluß Schindlers mit stillem eisernen Fleiß und treuem Ernst alle Natur auf seine Palette zu bekommen sich müht. Aber erst nach einigen Pariser Jahren und München-Dachauer Studienmonaten findet der nun Fünfzigjährige, der inzwischen als Hauptmann seinen Abschied genommen hat, in der Stille seines Künstlerheimes bei Znaim die Reife seiner Meisterschaft. „Mit siebzig Jahren werde ich mein bestes Bild malen“, das ist ein bezeichnendes Wort von ihm, und die an Zahl und Macht wachsenden Schöpfungen seiner letzten Jahre machen seinen Sinn glaubhaft. Da bringt ihm seine Kunst, die Treue gegen seinen Grundsatz, die Leinwand — auch bei Winterbildern — vor der Natur fertig zu malen, den Tod. — Also wieder einmal einer jener in deutschen Landen so traurig häufigen Fälle, in denen nichts zu thun bleibt, als das Werk der im Leben nicht Gewürdigten nach dem Tode zu genießen und zu werten!

Bei dem Versuch, den Kern von Hörmanns Eigenart herauszuschälen, aufzuzeigen, was ihn zum Schaffen zwang und uns vor seinen Bildern zum Nachschaffen zwingt, zunächst ein paar Worte über seine Stoffe. Einige der schlichten Titel mögen ihre Vielartigkeit begrenzen: „Ansteigender Feldweg (Ungarn)“, „Bau des Eiffelturmes“, „Küchengarten“, „der Aetna von Taormina aus“, „Frühlingssonne“, „der Dorfbrand“, „die Markuskirche“, „Reifes Kornfeld“, „der neue Markt in Wien“, „der Reif“, „Fernblick bei Znaim“. Aus schrankenloser Liebe zur Natur heraus ist das alles erschaut und wiedergebildet, aus einer Liebe, die immer gleich bleibt, wie die Natur sich zeige. Es war jene männliche Liebe, die ringt, die Geliebte in ihrem Tiefsten zu erforschen und mit ihr eins zu werden und die zielbewußtes Erstreben und Andacht zugleich ist. Nirgends ist in der tiefen, wundervollen Ehrlichkeit seiner Arbeit ein Streben über die Natur hinaus; der so geistvoll und klar über seine Kunst zu sprechen und zu schreiben wußte, in ihr wollte er nirgends geistreich sein. „Ein Stück Natur in seinem unmittelbaren Reiz fest zu halten“ damit begann er und dabei beharrte er, nur ist in den Bildern des Fünfzigers der Stimmungsakkord viel sicherer und voller gegriffen, so daß wir vor ihnen in der gleichen Stärke alle jene Stimmungen des Jubels, der Schwermut, der Versonnenheit, des klaren Betrachtens fühlen, die aus der Natur selbst den Grundton unserer individuellen Stimmung abändern.

Hörmanns Technik, deren Solidität dem rastlos Arbeitenden Gewissenssache war, deren schließlich vollendete Beherrschung der Ehrliche aber nie, auch in der Studie nicht, zu Mätzchen mißbraucht hat, zeigt keine Spur von Manier. Sie verjüngt sich auf der Grundlage einer gesund impressionistischen Art zu sehen von Bild zu Bild; am vollkommensten beherrscht sie alle Nuancen des Grüns und die Farben des Schnees.

Außer der Sammlung Hörmannscher Bilder bot die Winterausstellung im Wiener Künstlerhause bei ihrer Eröffnung wenig Bedeutendes, was man nicht schon draußen im Reiche Gelegenheit gehabt hätte, zu sehen. Ein Saal vermittelte den Wienern die Bekanntschaft mit Raffaeli.* Ein Lindenschmit-Saal war mit Respekt vor dem Toten-Maskulinum und einem leisen Frösteln vor dem Toten-Neutrum zu durchschreiten. Dürnbauers, des

*) Über Raffaeli wird im Dresdner Berichte des nächsten Heftes gesprochen werden.

Digitized by Google

verstorbenen Bildhauers, Werk nötigte Achtung ab: Achtung vor tüchtigem handwerksmäßigem Können, das hie und da mit Glück nach stärkerer Charakterisierung strebt, das aber namentlich in der dekorativen Plastik öfter noch, statt ein erwärmendes Symbol zu finden, in frostiger landläufiger Allegoristerei stecken bleibt. Einige junge Wiener könnte man nennen, — von ihnen hatte Josef Engelhart, der in Paris viel gelernt hat, einen eigenen Saal — aber zu sehr eingehender Betrachtung mit dem Auge und dann durch das Wort würde keiner nötigen: neben den bekannten „guten Alten" zeigte sich keine neue ganz eigenständige Erscheinung.

Dieses Bild ist seit der Neueinreihung von Anfang Januar verändert. Der Saal voll „lockerer" Venezianerinnen von C. van Haanen, die alle schon ihre Liebhaber gefunden haben — die Bilder natürlich — konnten mich nicht erwärmen. Es ist ja hier alles sehr gut gemacht, besser vielleicht noch als bei Eugen von Blaas, und in Farbe und Linie zeigt sich viel Geschmack. Aber nicht ein Bild ist darunter, bei dem ich mir sagen durfte: das hat der Maler malen müssen und grade so malen müssen, wie's da ist. Darin aber zeigt sich doch wohl noch immer das Merkmal und das Zwingende einer Persönlichkeit.

Dagegen begegnen wir in den zwei Sälen, in denen die gräflich Milewskische Sammlung polnischer Maler ausgestellt ist, nicht nur unter den zahlreichen Selbstbildnissen, sondern auch unter den geistigen Malerphysiognomien kräftig ausgeprägten Persönlichkeiten. Zum mindesten einer: Alexander Gierymski ist ein Name, den man sich wird merken müssen. Hier ist einer der ewig Suchenden vom Schlage Hörmanns, kein Genie aber ein willensstarkes Talent. Seine Stoffgrenzen sind gleich weit, wie bei Hörmann, nur kommt bei ihm noch die nationale Sittenmalerei hinzu. Sein Selbstportrait zeigt einen schmächtigen Körper und ein Gesicht, aus dem tiefbohrendes Zielringen sieht, die Hand hält fest und doch tastend den Pinsel. Gierymski hat vom Impressionismus gelernt, er erstrebt und erreicht dessen Wirkung, führt aber das ihm Wesentliche subtil aus. Das in der Stimmung stärkste seiner etwa dreißig Bilder sind die „Betenden Juden am Tage der Rosche-schana in Warschau". Wir sehen das Weichselufer, bestanden von stillen Gestalten, die sich — nahebei betrachtet jede eine kleine Charakterfigur — in dunklen Umrissen aus dem leuchtend gelben Spätabend herausheben. Das technisch interessanteste Bild des Malers ist: „Die Pariser Oper in elektrischer und Gasbeleuchtung"; das Lichtproblem ist bis zum Rest gelöst. Einige seiner Taglandschaften lassen aber trotz all ihrer vortrefflichen Eigenschaften durch ihre lilarötliche Tönung an eine zeitweilige Erkrankung der Iris des Künstlers glauben.

Auch ein Selbstportrait von Matjeko enthält die Sammlung; der alte Herr mit dem ernsten Gelehrtengesicht sitzt etwas nervös zusammengekauert auf seinem malerisch verschossenen Prachtsessel, als empfände er das gequält harmonisierte seiner Farbe und fühlte sich unbehaglich in der starken Nachbarschaft der beiden Bilder von Stassiak.

Denn Ludwig Stassiak aus Krakau, eine robuste Malernatur, ist der zweite, den wir hier hervorheben müssen. Die beiden Bilder „Polnische Auswanderer in Amerika" und „das Los des alten Soldaten" sind seine reifsten. Sie erfüllen mit dem Gefühl der unbedingten Zuverlässigkeit in Licht, Farbe und Form, sind in einer prachtvoll breiten Technik hingestrichen und holen bei wärmster Charakterisierung des Einzeltypus ohne den leisesten Anklang von Anekdotenniedlichkeit den starken sozialen Gehalt ihres Sujets aus dem tiefsten Grunde herauf.

Neben den polnischen Sälen, die noch manch gutes Bild enthalten, ist ein kleiner Saal mit einem großen Bild und vielen Studien von Zoff in Wien. Mit Hellwag und Hoch der tüchtigste Schüler Schönlebers zu sein, ist ja auch schon etwas. Karl Meißner.

Vermischtes.

Von unsern „Artisten".

„Artisten" hießen im vorigen Jahrhundert noch alle Künstler. Jetzt nennt man die Künstler nach ihren Berufen und hat nur für einen Beruf das Wort „Artisten" beibehalten, den man gewöhnlich nicht als einen künstlerischen gelten läßt. Ein anderes zusammenfassendes Wort haben wir nicht für jene Gruppe von Gauklern, Kunstreitern, Zirkuskünstlern, Chansonetten, Volksliedersängern, Clowns u. s. w., die den unterhaltenden Teil unserer Singspielhallen, Tingeltangel und Zirkusse besorgen. Dabei ist gerade in dieser Gruppe eine Verschiedenheit der Ansprüche, Leistungen und Einflüsse zu beobachten, die einen zusammenfassenden Namen in keiner Weise rechtfertigt. Die Unbestimmtheit, die hier herrscht, hat ihren Grund in der geringen Wertschätzung, die seitens der Theoretiker diesem Stande entgegengebracht wird, und diese wiederum ihren Grund in der gesellschaftlich niedrigen Stellung der Leute. Aber wie es für eine gerechte Forschung keine gesellschaftlichen Rücksichten geben sollte — denn als Lebensäußerung ist alles „vernünftig, was lebt"—, so ist besonders zu beklagen, daß auf diesem Gebiete so wenig Vorarbeiten vorliegen, die ein geschichtlich begründetes Urteil ermöglichen. Die gesellschaftlich bald mehr bald weniger niedrige Stellung aller Derer, die mit der sogenannten Kunst der Gymnastik zu thun haben, trägt hauptsächlich diese unverdiente Schuld. Weil die Tänzer nicht angesehen sind, hat noch niemand eine Geschichte der Tanzkunst geschrieben, die zu dem wichtigsten und interessantesten gehörte, was wir aus diesem Gebiete lernen könnten. Noch mehr. Man hat sich überhaupt die Eigentümlichkeiten jenes künstlerischen Prozesses, der aus der Bewegung, aus der Haltung des Körpers, aus der formalen Stilisierung unseres gesellschaftlichen Auftretens seine Entwicklung nimmt, noch niemals systematisch klar gemacht. Niemand hat daran gedacht, eine ernste Geschichte der Umgangsformen und der Körpergymnastik zu schreiben. Schätze liegen hier noch verborgen. Man würde staunen, welche gewaltigen ästhetischen Bedürfnisse auf diesem großen Acker menschlicher Kultur ihre Früchte getrieben haben, in langsamer, getreuer Entwicklung durch die Jahrtausende, unbemerkt von denen selbst, die sie geltend machten.

Solange man die Ästhetik in diesen Dingen nicht genügend wertschätzt, wird man auch zu keinem Maßstab, keinem Urteil von der heutigen Ausbildung dieses Stückes Kultur gelangen können. Ich will drei Fälle erwähnen, welche das Chaos, das hier herrscht, trefflich beleuchten. Wirkliche Gipfel werden nicht gesehen, aber das Entartete und das Mißverstandene feiert seine Triumphe.

Digitized by Google

Zuerst spreche ich von jener Gymnastik, die ihr Ideal in der schönsten Entfaltung der unserm Körper oder dem Körper eines Tieres gegebenen Bewegungs-Möglichkeiten sieht. Nehmen wir Beispiele aus der Tanzkunst, aus der Pferdedressur und aus der Akrobatik. Unsere Primaballerinen sind für ein Auge, das sich in anderen Künsten gebildet hat, unerträglich. Wenige Fälle ausgenommen, die sich in neuerer Zeit vermehren, besteht der Solotanz aus einer ins Virtuosenhafte entarteten Stillosigkeit. Unsere Tänzerinnen tanzen die Koloraturen und Kadenzen der Füße, die wir uns ruhig ansehen, während wir ihre Unnatürlichkeit in der Gesangskunst verdammen. Von dem Tanz als einer Ausdruckskunst entfernt man sich hier so weit, daß man bereits die Mittel, die der Tanz benutzen könnte, zum alleinigen Zweck gemacht und das Virtuosenhafte und Selbstbespiegelnde in diesen Mitteln zu einem System erhoben hat. So kommt es, daß man Verrenkungen tanzt, die nichts weniger bedeuten als eine Entfaltung des Körpers, und daß man Gliederbiegungen vornimmt, die mehr ein anatomisches als ein künstlerisches Interesse befriedigen. Die Lehrer des Tanzes werden für alle diese Entgleisungen der echten Kunst ihre französischen Namen haben. Denselben Stil beobachten wir im Zirkus. Wenn ein Pferd auf der Brüstung der Arena laufen oder auf einer Tonne vorwärtsschreiten oder auf den Hinterbeinen rückwärts gehen soll, so ist das dieselbe virtuosenhafte Ausnutzung der Mittel, wie bei den Pirouetten der Tänzerinnen, die mit der Natur des menschlichen Körpers nichts zu thun haben. Ich will doch nicht ein Pferd als Akrobaten sehen, sondern ich will die Entfaltung und Kraftentwicklung des ihm eigentümlichen Körpers bewundern. In jenem Schauspiel liegt ein Verstandeswitz, der mich vielleicht belustigt, aber nicht erhebt, in diesem Schauspiel aber würde eine ästhetische Befriedigung liegen, eine Art Naturgenuß, die an der wilden und ungezügelten Kraft eines Geschöpfes sich aufrichtet, wenn dieses sich, selbst unter künstlicher Leitung, in seinen körperlichen Fähigkeiten voll entfaltet. Wie sich in der Tanzkunst einige Vorstöße eines bessernden Naturalismus nun bereits beobachten lassen unter dem Einfluß des neuen melodramatisch-pantomimischen Stiles, so ist vielleicht auch dem Zirkus von einer noch nicht ausgenutzten Strömung Besserung zu hoffen: von dem Stile der Cowboys. In die alten Darbietungen des Zirkus, die in den oben erwähnten Vorführungen ihr Ziel erblicken, dringt seit kurzer Zeit ein neuer, aus den wiederholten amerikanischen Besuchen hervorgewachsener Stil, der die Bezwingung wilder Pferde bis zur Sattlung zum Motiv nimmt und in seiner naturalistischen Methode gegenüber der alten europäischen Schulreiterei berufen ist, uns den Genuß einer wirklichen Entfaltung des Pferde-Körpers zu ermöglichen. Diese Vorführungen, die im modernen Zirkus noch Einschiebsel sind, wirken da wahrhaft erfrischend. Die dritte gymnastische Kunst, die Akrobatik, scheint dagegen auf einer technisch geradezu vollendeten Höhe zu stehen. Unsere Akrobaten leisten in den Motiven, die ihre turnerische Kunst gestattet, ohne gewöhnlich in leere Virtuosität zu verfallen, so Vollkommenes und Einwandfreies, daß ich den großen Musiker begreife, der mir einmal im Anblick der Truppe Sylvester Schäffer sagte: ach, wenn wir eine solche Herrschaft über die Technik, eine solche unfehlbare Eleganz und Sicherheit hätten! Nun, das ist ein Witz, aber es ist doch merkwürdig, wie selten man sich darüber klar ist, daß die besten technischen Leistungen, die unsere Zeit vielleicht überhaupt aufweist, auf diesem Gebiete liegen. Schließlich ist das doch auch ein Kapitel der Kultur, zumal im Zeitalter der Maschinen, und der ästhetische Gehalt einer lückenlos arbeitenden Technik ist nicht zu verachten.

Der Serpentintanz war seiner Zeit eine überraschende Entdeckung. Als ihn Loie Fuller das erste Mal in den Folies Bergères tanzte, beglückwünschte man ihn als gelungene Vereinigung der verschiedensten künstlerisch wirksamen Motive. Man hatte die Erfahrungen der bunten Reflektorbeleuchtung, der elektrischen Leuchtkraft und des Gewandtanzes zu einem Schauspiel vereinigt, das als rhythmische Bewegung der Farbe in gewissem Sinne epochemachend war. Was das Auge früher am Nebelbilderapparat erfreut hatte, war jetzt mit der Bewegung des menschlichen Körpers verbunden und dadurch geadelt worden. Die ersten Serpentintanzvorführungen standen auf der ganzen Höhe des neuen Versuches. Die Tänzerinnen begriffen, daß es sich nicht bloß darum handele, dem Auge das herrliche berauschende Spiel in einander gleitender satter Farben zu bieten, sondern daß sich der Rhythmus der Farben mit dem Rhythmus des Körpers zu einer untrennbaren Einheit zu verschmelzen habe. Sie hoben mit den breiten Flügelschlägen ihres faltenreichen Gewandes die Farben aus der Tiefe, mit jedem Zuge eine andere, und mischten sie in dem wiegenden Mittelteil, auf dem ein zierliches, lachendes Köpfchen saß. Unterdessen aber hat der Serpentintanz eine Entwicklung genommen, die ihn stufenweise von dem veredelnden Prinzipe, das in seiner Anwendung auf den tanzenden Menschen lag, wieder hinabführte zu seiner niedrigen Herkunft aus dem Reiche der Laterna Magica. Zuerst vervielfältigte man die Tänzerinnen. Schon das war ein Mißverständnis der Kunst des Serpentintanzes, der ganz nur wirken kann, wenn er auf eine Person beschränkt bleibt. Denn es liegt in seinem Wesen, daß er durch das satte Licht eines Körpers wirkt, der das einzig Leuchtende in einem großen dunklen Raume und nicht gegenseitigen Reflexen und Lichtverteilungen an mehreren Personen unterworfen ist. Und dann ist der strenge und doch so verwickelte Rhythmus, der sich in der Verbindung der Farben- und Körperbewegung zu erkennen gibt, nur bei der scharfen Richtung der vier Reflektoren nach einer Tänzerin möglich. Aber man hatte ja bald die Wichtigkeit dieses reinen Rhythmus vergessen, und in dem gewöhnlichen „manschenden“ Schlendrian, in dem man diesen Tanz betrieb, war es nun keine neue große Sünde mehr, wenn man in der Verflachung des Serpentintanzes zu einem Serpentinballet diese Rücksichten ganz fallen ließ. Ferner hatte man an der einen, ursprünglichen Tänzerin noch Veränderungen vorgenommen, die die Idee dieses Tanzes geradezu Lügen strafen. Ich habe Serpentintänzerinnen gesehen, die auf Kugeln sich bewegten, also gleichzeitig mit den Füßen jonglierten, und ich habe solche gesehen, die plötzlich still standen, ihr Gewand spannten und auf ihrem Corpus die Bildnisse von Bismarck, Moltke und den Kaisern präsentierten. Das Gewand der Tänzerin war zur Leinwand geworden, auf die patriotische Nebelbilder „projiziert“ wurden. Das ist das plebejische Ende einer kleinen Kunstgattung, die noch vor wenigen Jahren einen wirklich vornehmen Genuß bereiten konnte.

Die Barrisons, fünf angebliche Geschwister, Mädchen in allerlei Kostümen, offenen englischen Balleteusenhaaren, singend und tanzend, haben seit einem Jahre ge-

Digitized by Google

wisse Kreise von Berlin und dem übrigen Deutschen Reiche verrückt gemacht. Sie haben einen Erfolg, der in den Annalen selbst der Tingeltangel unerhört ist, sie sind in einer Flut von Photographien vervielfältigt worden, deren Verkauf allein ein Vermögen einbrachte, sie werden eingeladen, nachgeahmt, ihre Lieder überall gesungen und gepfiffen, kurz sie genießen eine Popularität, die unbeschreiblich ist. Man könnte fast sagen, daß sie stilbildend gewirkt hätten, wenn sich nur etwas in der Welt gefunden hätte, dessen Stil sie hätten bilden können. Denn sie sind Nichts, rein gar Nichts. Selbst ihre Gemeinheit würde nach heutigen Erfahrungen nicht hinreichen, sie populär zu machen. Sie haben eine eigene Art Gemeinheit, eine kindische, wabblige, schlenkerische, schmuddlige Gemeinheit, die auf die Dauer selbst die pariserischesten Nerven nicht reizen könnte. Was haben sie nun eigentlich? Ihre Kostüme sind von denen unserer Durchschnittsballeteusen nicht verschieden, ihre Grazie ist gänzlich unentwickelt und wird durch jene Watschligkeit ihrer Gemeinheit verschlungen, ihre Lieder sind gut englisch, aber sie singen seit Jahren dieselben drei oder vier, ihr Gesang ist einfach hundserbärmlich, ihre Tänzerei so inkorrekt und dilettantisch, wie diejenige von Berlinerinnen aus der Ackerstraße, die man in phantastische Kostüme gesteckt hat. Sie sind also das Beispiel einer unerhörten sich fortpflanzenden Suggestion, wie sie in solcher Bodenlosigkeit selbst bei den Gassenhauern noch nicht beobachtet wurde. Das ist der Beobachtungsreiz dabei. Ein Unternehmen gänzlich dilettantischer Art kann heut auf dem Gebiete des Tingeltangels durch unerklärliche aber unhemmbare Suggestion zu einer Bedeutung gelangen, die nur denkbar ist bei der völligen Kritiklosigkeit, in der sich Ausübende wie Genießende auf dem Felde dieses Kunstbetriebes befinden.

O. Bie.

* Todes- und Trauersymbolik als Feinde eines edeln Gartenstils.

Wer für eine bestimmte „Saison" noch einen Einfluß geltend machen will, thut wohl daran, früh aufzustehn, und so thut Karl Spitteler wohl daran, die folgenden Betrachtungen jetzt in der „Neuen Züricher Zeitung" drucken zu lassen, ehe die Zeit der Ankäufe für die Gärten da ist. Wenngleich man nur in der Schweiz vom „Tödeln" reden mag, man empfindet auch bei uns noch oft so, wie Spitteler das schildert, und das ist bei uns auch genau ebenso schade. Denn ganz, ganz allmählich erst entschließt man sich auch in Deutschland zu häufigerem Anbau sehr vieler gerade von denjenigen Pflanzen, die am schönsten mit Bauten zusammenwirken. Spitteler schreibt:

I. „Es tödelet".

Du hast vielleicht ein Gärtchen, du begibst dich zum Gärtner, um ein feines Kräutlein auszulesen. Dort erblickst du einen wundersamen Busch vom prächtigsten Grün, leuchtend wie ein wohlgepflegter Rasen, voll und schlank und rund wie ein halbwüchsiger Engel; das Ganze ein Bild jubelnden Frohsinnes, das deinem Gärtchen einen unersätzlichen saftigen Farbenton geben wird, einen Ton — wie beschreibe ich ihn nur? Kurz, das ists, das dir vorschwebte, das leuchtet dir ein, das begehrst du. „Wie heißt der Busch?" Cupressus viridis stricta. „Was kostet er?" „— ? —" „Gut, setzen Sie mir den morgen in mein Gärtchen". Doch siehe da, der Gärtner schneidet ein bedenkliches Gesicht und kratzt sich hinter den Ohren. „In den Garten? in den Garten? eine Viridis stricta in den Garten? Das gilt doch hauptsächlich meistens mehr nur für gewöhnlich für eine Friedhofpflanze."

Ich spaziere am Sonntag mit einem Bekannten, wir reden von diesem und jenem. Allmählich wird mein Nachbar zerstreut, rümpft die Nase und schaut sich unbehaglich um. „Es tödelet". Wo tödelt's? Vergebens spähe ich nach einer toten Maus. Eine Buchshecke ist es, die in der Nase meines Begleiters „tödelte".

Eine Dame bewundert einen Park. Plötzlich hält sie ängstlich die Hände vor die Augen. „Puh", macht sie fröstelnd, „das sieht ja aus wie in einem Kirchhof". Diesmal ist es ein harmloser Säulentaxus, der den Todesschrecken verursachte.

Was tödelet nicht alles? und was tödelet denn schließlich nicht? Wir wollen doch einmal eine kleine Liste der tödelnden Pflanzen aufzählen; ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit, nur was mir gerade im Augenblick aus dem Gedächtnis in die Feder fließt.

Es tödeln: sämtliche Thuya- und Lebensbaumzypressen, was an sich schon mehr als die Hälfte aller Ziersträucher ausmacht; ferner Juniperus, Taxus, Buchs, Stechpalme, Aukuba, Lorbeer, Immergrün, Evonymus, Myrthe, Kryptomerien und Zypressen; ferner: die meisten Palmen, Zykas natürlich voran; ferner: weiße Rosen, Lilien, Jasmin, Olea fragrans u. s. w. Alles was wohl riecht ohne zu blühen, oder weiß blüt oder immergrüne oder rotglänzende Blätter hat, oder kleidsame Umrahmungen von Kränzen und Sträußen liefert oder zugleich unbekannt und schön ist, „tödelet". Ein stattlicher Index, der so ziemlich alle vornehmeren Zierpflanzen, unter ihnen sämtliche edleren Koniferen verdammt. Was bleibt denn schließlich noch übrig? Erster Grundsatz: was sich in die Suppe schnitzeln oder auf dem Markte mit Profit verkaufen läßt, tödelt niemals. Also Gemüse, das wäre das Ideal eines lebensfrohen Gartens.*

Man glaube nicht, daß es sich beim Tödeln um bloße Interjektionen ohne weitere Folgen handelt. Erkundigen Sie sich bei den Gärtnern: die Scheu vor den vermeintlichen Gräberpflanzen führt zu thatsächlicher Ablehnung derselben, ja erreicht die Gewalt eines ängstlichen Aberglaubens. Gewisse Sträucher bleiben den Gärtnern unverkäuflich auf Lager, falls sich ihnen kein Anlaß bietet, sie auf dem Friedhof zu verwenden. Und gar nicht so selten trifft man Leute, die eine wahre Höllenangst vor einer Zypresse oder einem Säulentaxus bekunden. „Um alles in der Welt möchte ich das nicht in meinem Garten haben."

Nun vermag ich ja gar leicht sowohl die allegorische Umdeutung immergrüner Sträucher nachzufühlen wie auch die unangenehme Ideenverbindung, die sich bei demjenigen einstellt, welcher ein bestimmtes Blatt oder einen gewissen Geruch hauptsächlich oder ausschließlich bei nekrologischen Anlässen wahrgenommen hatte. Die Nebenumstände rufen eben die Hauptszene ins Gedächtnis zurück, folglich die Sargblumen und Friedhofbüsche den Tod. Denn daß der Gräbergeschmack einer Pflanze keineswegs einen direkten

*) Übrigens könnten unsrer Meinung nach einige Gemüse getrost auch als Zierpflanzen angebaut werden. Der verachtete Kohl z. B. hat nach Form wie Farbe wundervoll schöne Spielarten — man braucht das nicht erst von den modernen Malern zu lernen, kanns aber, wenn mans noch nicht weiß. Aber hier wirkt das Gegenstück zum „tödeln" — solche Pflanzen sind den Leuten nicht vornehm genug, weil sie „kücheln". K.-L.

Digitized by Google

Anhalt in ihren Eigenschaften hat, also etwa in ihrer Farbe oder ihrem Geruch, sondern daß er ganz allein von außen durch unsere Erinnerungsvorstellungen hinzugetragen wird, darüber sind wir doch einig? Oder etwa nicht? Nun dann wollte ich Sie sofort überzeugen. Tödelet etwa einem von uns der Moschusgeruch? Im Gegenteil: er demimondelet, er rendez-wuselet. Fragen Sie dagegen einen Indienfahrer; der verspürt beim Moschusgeruch die Faust des Todes im Nacken. Folglich: nicht die besondere Geruchsempfindung an sich bestimmt die Vorstellung, sondern die zufällig sich damit verbindenden Gedächtnisbilder. Also, der kleine Gefühlschoc, der sich einstellt, wenn der Anblick oder der Geruch einer gewissen Pflanze die Erinnerung an ihre Verwendung bei Todesfällen wachruft, ist erklärlich und verständlich, ja in beschränktem Sinn sogar verständig, nämlich naiv-verständig, kindlich. Mehr oder weniger verspürt jeder auf seine Weise einen solchen unwillkommenen Erinnerungseindruck, nur daß ihn bei verschiedenen Menschen andere Gegenstände erzeugen. Mir z. B. tödelets, wenn ich einen Zahnarzt rieche, oder einen Chirurgen sehe oder von einer glänzend gelungenen Operation lese. Der Fehler beginnt, wenn dieser naive Eindruck, statt durch den nachfolgenden vernünftigen Gedanken, den Gedanken, daß die begleitenden Umstände an dem traurigen Ereignis unschuldig sind, korrigiert zu werden, die Handlungsweise beherrscht, wenn eine sogenannte Gräberpflanze im Garten gemieden wird, oder was dasselbe ist, wenn einer vor dem Anblick eines Chirurgen die Flucht ergreift. Dann wird die Geschichte einfach dumm. Oder ist es nicht dumm, herzlich dumm, deshalb auf die schönsten Gartenpflanzen zu verzichten, weil wir richtiger Weise die schönsten Gartenpflanzen auch auf die Gräber setzen? Warum setzen wir sie denn auf die Gräber? Damit die Gräber statt einen trostlosen Anblick zu gewähren, das Bild blühenden Lebens erhalten. Und nun sollen die nämlichen Gewächse auf dem Friedhof leben, hingegen im Garten tödeln? Und aus Furcht vor dem Tödeln müssen unsere Gärten einen möglichst nordischen, frostigen, sauertöpfischen Stil bekommen? Mir scheint, wenn etwas tödelet, so ist es vielmehr das.

Nichts geeigneter, mich von den Grabesvorurteilen gegen bestimmte Sträucher gründlich zu heilen, als eine Reise von Nordeuropa nach Südeuropa. Da lernen wir erkennen, daß jede Pflanze an der nördlichsten Grenze ihres freien Vorkommens zum Kirchhofgewächs eingeschränkt wird. Mit anderen Worten: jeder Ort hat die Gartenpflanzen seines südlichen Nachbars als Gräberpflanzen; oder, umgekehrt ausgedrückt, was hier für Gräberpflanzen gilt, das sehen wir, wenn wir uns um eine Nummer weiter nach Süden begeben, in den Gärten. Noch dem Elsäßer tödelt der Buchs, aber nicht mehr dem Schweizer; die Lebensbaumzypresse tödelt dem Zürcher, nicht mehr dem Luzerner; dem Luzerner tödelt der Säulentarus, nicht mehr dem Tessiner; dem Tessiner und teilweise auch dem Lombarden tödelt die Zypresse, aber nicht mehr dem Toskaner. Mit mehr Recht und Verstand, als „es tödelt", sollten wir daher beim Anblicke solcher Dinge im Garten rufen: „es wärmelt" oder „es südelt." Hätten unsere Kirchhofempfindungen, hätten unsere abergläubischen Vorurteile auch nur den mindesten Grund und Anhalt, so müßten ja Genua und Florenz längst ausgestorben sein, so müßten Lugano und Como den Eindruck trauernder Totenstädte machen. Machen sie einen solchen Eindruck? Warum aber machen sie ihn nicht? Weil unsere unheimlichen Ideenverbindungen sofort fröhlicheren den Platz räumen, sobald wir den Anlaß dazu erhalten, das heißt, sobald wir unsere Kirchhofpflanzen überall massenhaft in den Lustgärten erblicken. Was ist mithin das Mittel, den anrüchigen Todesgeschmack unserer edlen immergrünen Büsche und Bäume abzustreifen? Sie in unsere Gärten zu setzen. Dadurch werden neue Ideenverbindungen, neue Vorstellungen, neue Erinnerungsbilder geschaffen, die den alten die Wage halten, bis sie endlich überwiegen. Warum tödelt uns der Buchs nicht wie unseren nördlichen Nachbarn? Weil wir bei seinem Geruch zunächst an Bauerngärtchen und Sommerwirtschaften denken. Warum nicht die Rose, obschon wir sie auf Kirchhöfe pflanzen? Weil wir sie im Garten haben, weil wir sogar sie im Ballsaal antreffen. Warum nicht der Zivilstandsbeamte, obgleich er doch bei Todesfällen unvermeidlich ist? Weil er ebenfalls Heiraten schließt und Geburten verzeichnet.

Wer also, dem Vorurteil trotzend, eine Kirchhofpflanze, sagen wir z. B. einen Kupressus oder einen Säulentarus (Fastigiata), oder, wo es das Klima erlaubt, eine Zypresse in seinen Garten setzt, thut hiemit ein verdienstliches Werk, indem er einmal seine Mitmenschen ermutigt und zugleich eine verfehmte schöne Pflanze entsühnt. Es braucht nicht einmal einen sonderlichen Opfermut dazu, sondern bloß etwas Verstand. Denn so gefährlich, wie man sich das vorstellt, ist es nicht. Wohl möglich, daß einer vielleicht das Jahr darauf stirbt. Allein stirbt man etwa bei Salat und Schnittlauch nicht? Obschon diese nicht im mindesten tödeln.

II. „Trauer".

Während es mit dem „Tödeln" eine zwar unverständige, doch immerhin rührende, fast ehrwürdig unverständige Bewandtnis hat, so vermag ich dem sentimentalen Trauer- und Thränenkatalog unserer Gartenbotanik nichts als ungemischten Ekel entgegenzubringen. „Trauerweide", „Trauerzypresse", „Trauerzeder", „Trauerrose", „Thränenkiefer" und hundert ähnliche elegische Namen einer mondsüchtigen Pflanzenlyrik — das heult nur so in den Registern. Was da zufällig von der Natur weichen Wuchs und schwere Äste hat, folglich hängendes Gezweig, wuchtige Gruppierung und Schleppe bildet, das muß sich einen weinerlichen Namen gefallen lassen. Sobald aber einmal ein Name dazu kommt, dann wird es schon sehr schwierig, sich die unnützen willkürlichen Nebenvorstellungen vom Halse zu halten. Es ist daher ebenso verzeihlich, wenn einer eine „Thränenkiefer" oder „Trauerweide" nicht in seinem hellen Garten sehen mag, wie es unverzeihlich war, eine besonders langhaarige Kiefer oder eine üppig hangende Weide durch romanhafte Namen der Backfischsentimentalität zu denunzieren. Und hiemit zu degradieren. Denn an sich ist ja schon jede Symbolisierung einer Pflanze eine Erniedrigung derselben. Die Pflanze hat einen höheren Zweck in der Natur, als irgendwie gedeutet zu werden, nämlich Selbstzweck. Ihre wahre Bedeutung ist Leben, und Leben ist ernst. Eine symbolische Umdeutung durch den Menschen hat neben dem Lebensernst der Pflanze nur den Wert einer Tändelei. Und nun gar solch eine läppische Umdeutung, welche einfach und plump den Sinn der gebeugten Haltung eines trauernden Menschen auf die Pflanze überträgt. Das ist nicht mehr bloß Tändelei, sondern abgeschmackte Tändelei. Nicht auf den konfusen „Eindruck", sondern auf den Ausdruck einer Pflanze kommt es an, was sie bedeute. Eine langhaarige Kiefer bedeutet üppige weiche Kraft, keineswegs Trauer.

Digitized by Google

Eine Pflanze trauert, wenn sie die Spitze verliert oder sonstwie verkümmert.

Eine heitere Symbolik, wenn alles, was in der Welt zufällig abschüssig ist, wenn jeder Rain, jeder Mantel, jede Schleppe Trauer bedeuten müßte! Bedeuten vielleicht die Röcke unserer Damen, die Schleppen ihrer Ballkleider, auch Trauer, weil sie abwärts fallen? Wie möchte man denn, daß sie ständen, damit sie Munterkeit bedeuteten? Und unsere nordischen Hausdächer, das sind wahrscheinlich Trauerdächer? Überdies weinen sie ja schwere Tropfen, wenn es regnet. Und der Bart eines Pompiers, das Geniehaar eines Geigers, das sind vermutlich Thränenmähnen, weil sie nicht in die Höhe stehen? Spaß beiseite, ich sehe nicht ein, wieso das ungereimter wäre, als „Trauerweide" und „Thränenkiefer".

Ich möchte daher die Herren Gärtner bescheidentlich anregen, das Ihrige beizutragen, um der albernen Goldschnittsymbolik, die sich aus dem Kommissionsverlag in die Botanik hinübergeschlichen hat, zu steuern. Mit klaren Worten: Wo es jetzt in den Katalogen neben der lateinischen wissenschaftlichen Bezeichnung und neben dem deutschen Namen etwa noch lautet: „oder Trauer-", oder „Thränen-", da möchten sie, flehe ich, doch um des öffentlichen Geschmackes willen den sentimentalen Schimpfnamen einfach weglassen, damit er, so Gott will, endlich die längst verdiente Vergessenheit finde.

Sprechsaal.

J. F. Leempoels.

Ich möchte die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf das Schaffen eines Künstlers lenken, der meiner Ueberzeugung nach zu den größten der Gegenwart gezählt werden muß. Und um so mehr drängt es mich, auf ihn hinzuweisen, als ich mit dieser meiner Ueberzeugung noch ziemlich einsam dazustehen scheine, — hat sich doch meines Wissens bisher noch niemand bemüht, ein Bild von Leempoels Wesen in deutlicheren Umrissen zu zeichnen. Man fühlt wohl unklar das Eigenartige seiner Erscheinung; „Mystiker" nennt man ihn bald, bald lobt man seine Darstellungsweise als „charakteristisch", man tastet an seinem Wesen herum, man sieht Stücke von ihm, aber man sieht nicht den ganzen Mann, der mir hoch über den Genossen in ruhiger Meisterschaft aufzuragen scheint.

Auch der Referent des Kunstwarts hat sich, glaub ich, in einem unsicheren Verhältnis zu Leempoels Kunst befunden, als er seine Bilder in der diesjährigen Sezessionistenausstellung besprach. Da ist z. B. die „Freundschaft": zwei Männer, die Hand in Hand mit ruhigem, festen Gesichtsausdruck dasitzen. Herr von Berlepsch nennt dieses Bild ein Doppelportrait. Hiermit aber nimmt er in meinen Augen schon von vornherein dem Werk gegenüber einen unrichtigen Standpunkt ein, infolge wovon er ganz erklärlicherweise bei der Beurteilung des Gemäldes kein andres Wort als „charakteristisch" dafür finden kann. Denn Leempoels hat, so behaupte ich, mit dieser Arbeit gar kein Portrait, gar kein Abbild wirklicher Männer geben wollen, sondern eine Dichtung. Es will mich fast sonderbar bedünken, wie es so vielen entgehen konnte, daß diese beiden durchaus keine wirklichen, seienden Menschen sind, sondern Menschenerscheinungen, aus denen alle kleinen Zufälligkeiten getilgt sind, und in denen dann die breit dahinfließende Flut des Lebens zu einem starken Strome zusammengedrängt ist. Natürlich nicht in willkürlicher Weise, sondern unter dem Zwange dichterischer Eingebung. Für die große Kunst des Malers aber weiß ich mir gar keinen sprechenderen Beweis, als daß gerade die meisten Leute das übersahen, daß sie, ob sie gleich selber ein Seltsames aus dem Gemälde herausfühlten, dennoch an die gemeine Wirklichkeit dieser Erscheinungen glauben konnten. Es beweist, daß der Maler das wirkliche Leben bei seiner Dichtung eben nur um die ärgerlichen, kleinen Zufälligkeiten betrogen hat, und daß er, weit davon entfernt ein hohles Ideal darzustellen, vielmehr den Kern einer lebensvollen Individualität aufs charakteristischste wiedergiebt, ja hier in diesem Falle so charakteristisch, daß man vor diesem Bilde stehend nicht etwa im allgemeinen das Gefühl hat: das ist jetzt so oder so einer, sondern daß einem der Mensch ganz herauszutreten scheint aus dem Rahmen, daß man ihn auf den ersten Blick nicht nur bis in den Grund seiner Seele, sondern auch bis in seine kleinsten Eigentümlichkeiten hinein erkannt zu haben meint. Und wie ist diese Charakteristik technisch durchgeführt bis ins einzelne! Was hat die nicht ganz vollkommene Luftperspektive im Bild dem Umstande gegenüber zu bedeuten, daß die Meisterhand, die den Ausdruck des Gesichtes fixierte, mit derselben Sicherheit die Eigentümlichkeit dieses besonderen Menschen auch in allen seinen übrigen Gliedern, selbst den kleinsten, aufs deutlichste festzuhalten vermochte! Wer das kann, wer so vollkommen und sicher wiederzugeben weiß bis ins kleinste, was seine Seele erschaut, der ist ein Meister. Wollte Gott, dies stolze Wort wäre nicht so mißbraucht, daß man das richtige Gefühl dafür noch haben könnte, was es bedeutet, ein Meister seiner Kunst zu heißen!

Das zweite Bild, das Leempoels hier ausgestellt hatte, war „das Schicksal und die Menschheit." Hier muß ich in parenthesi bemerken, daß ich auf dem Gemälde keinen „Messias"kopf finden kann, sondern daß das Haupt, das in den regenbogenfarbig umstrahlten Wolken über den emporgestreckten Händen der Menschheit schwebt, mir vielmehr ein ganz wunderbares Etwas zu enthalten scheint, das mit einem Erlöser nichts zu thun hat. Ich habe noch nie eine Darstellung des Schicksals gesehen, die mir so das Erbarmungslose zugleich mit dem Unbeteiligten, Leidenschaftslosen einer alles beugenden Macht vor Augen geführt hätte. Eine ungeheure Kälte weht von diesem grauen, tiefgerunzelten, leidenschaftslosen Gesicht, diesem ruhigen, aufwärts gerichteten Auge, das über alles hinwegdringend nur seine vorgezeichnete Spur zu verfolgen scheint — eine Kälte, die einem das Herz erstarren machen kann, wenn man die Unzahl flehender, zum Rätselvollen emporgestreckter Hände erblickt.

Das dritte Bild, das ich besprechen möchte, heißt „Amen": ein Frauenkopf mit todesblassen Lippen und brechenden Augen. Es liegt eine Reinheit, eine geistige Hoheit in diesem edeln Antlitz, aber zugleich klagt ein Schmerz daraus, der kein Teilchen dieses armen Menschenangesichtes von den Spuren seiner Martern verschont gelassen hat, daß man davorstehend verzweifeln müßte an einer Welt, die mit solchem Leide das Höchste und Zarteste zerquält, wenn nicht eben diese müden, brechenden Augen im Begriffe wären sich im Tode zu lösen, zu

Digitized by Google

erlösen, wenn nicht von den blutleeren Lippen das befreiende Abschiedswort „Amen“ erseufzte. So löst der Maler die qualvolle Erschütterung in der Seele des Beschauers auf im tiefsten und letzten Troste, der allem Geschaffenen winkt.

Mit Obigem habe ich dem Leser den Inhalt einiger Bilder von Leempoels zu schildern versucht; von der tiefsten Eigenart des Künstlers aber, die mit einem gemeinsamen Zuge alle seine Werke umschlingt und ihnen erst den vollen Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückt, habe ich noch nicht gesprochen.

Ich darf wohl ohne Übertreibung sagen, jedermann der vor ein Bild von Leempoels tritt, wird sofort einen ganz eigentümlichen Eindruck von den darin dargestellten Persönlichkeiten erhalten. Aus dem Auge der „Freunde“ blickt ein seltsames Leben, noch seltsamer erquillt es aus den weitoffenen, leuchtenden Augen der „Sphinx“, eines Knabenbildnisses vom vorigen Jahre, noch ergreifender spricht es aus der schmerzgefolterten Gesichtsform des Kopfes in „Amen“. Man fühlt sofort, daß diese Leute aus einer andern Welt kommen, einer Welt, die uns fremd anmutet und uns dann doch wieder seltsam bekannt ist, als hätten auch wir sie schon manchmal gesehen, in einzelnen Momenten, im Traum einmal vielleicht oder, wenn in schicksalvoller Stunde blitzgleich ein Licht vor unserem inneren Auge aufgeflammt, das uns in eigener scharfer Beleuchtung Thaten und Gestalten der Vergangenheit gezeigt hat. Es ist das Reich eines Gedankenmenschen, das sich vor uns aufgethan. Eines Menschen, in dessen Leben die äußeren Einflüsse weit zurückgetreten sind vor den bestimmenden Mächten seines Innern, und dessen inneres Leben wieder, dessen tiefes Fühlen und künstlerisches Erfassen übermächtig beherrscht und durchdrungen ist von dem nach Erkenntnis und Erlösung grübelnden Gedanken. Ich möchte einen solchen Mann dem sangeskundigen Odhin der nordischen Sage vergleichen, der in schwere Gedanken versunken am Wasser Urdas dem Rauschen des Schicksalsbrunnens lauscht.

Ein Künstler aber mit einer so gearteten Seele wird jedem ernster Fühlenden wahre Offenbarungen geben und ihm neue, dunkelgeahnte Tiefen seines eigenen Seins und des Menschenseins überhaupt erschließen. Und ein solcher Künstler ist, so behaupte ich, Leempoels. Die Begründung für meine Ansicht, daß er zugleich ein großer Meister in seiner Kunst ist, habe ich zu geben versucht — wenn man überhaupt in solchen Dingen von Begründen reden kann.

Und nun noch ein Wort darüber, wie Leempoels seine phantastischen Bilder, seine Traumerscheinungen, seine Visionen darstellt. Die ganze gesunde Kraft einer männlichen Natur scheint mir hierbei zu Tage zu treten. Die Ausdrücke Traumbilder, Visionen sind mir sogar fast zu romantisch umhaucht, als daß sie mir für die Bilder Leempoels taugten. Die Vision war Wirklichkeit vor dem inneren Auge des Künstlers, und als Wirklichkeit stellt er sie vor uns hin. Daß sie dabei und trotz alledem den unirdischen Charakter nicht verliert, dafür bürgt das wundersam tief erfaßte innere Wesen der Erscheinung selber, das überraschend deutlich in der äußeren, der körperlichen Eigenart zu Tage tritt. Es ist die größere Art Kunst, meine ich, eine Kunst, die nicht schön oder schrecklich malt, sondern das Schöne, das Schreckliche selber ohne schmückende Beigabe zu geben bemüht ist. Goethe nennt die eine Weise darzustellen „klassisch“, die andere „romantisch“, geradezu mit dem Unterschied von „gesund“ und „ungesund.“ Meinem Gefühl nach geht das ein wenig zu weit, aber ich glaube, auch wir gehen in letzter Zeit darin zu weit, das Schöne schön und das Märchenhafte auf märchenhafte Weise zu schildern, ja (täusche ich mich?) manchmal sogar so weit, daß man fast nur noch eine märchenhafte Schilderung ohne das Märchen selber sieht. Wie verhält es sich damit bei manchen „Farbensymphonikern“ und Symbolisten? Ich glaube, nicht ich allein würde es mit lebhafter Freude begrüßen, wenn einmal jemand, der auch in der intimeren Technik der bildenden Kunst vollständig bewandert ist, sich in dieser Richtung ausführlicher ausspräche. Gerade solcher Umstände halber sollten wir aber mit doppelter Freude eine Erscheinung wie Leempoels begrüßen, der nicht das Bewußtsein vom Ergreifenden des zu schildernden Vorgangs zu schildern sucht, sondern diesen Vorgang selber mit männlicher Meisterschaft darstellt. L. Weber.

An die bildenden Künstler.

Es muß jedem fühlenden Menschen weh ums Herz werden, wenn er die Worte des erblindeten Tiermalers H. Leutemann in der „Kunst für Alle“ liest. Im Alter hilflos dazustehn, wenn die Schaffenskraft, das Auge oder die Hand erlahmt sind, ist wohl das Schicksal so vieler Künstler, nachdem sie bereits während ihrer Produktionszeit mit materiellen Widerwärtigkeiten zu kämpfen hatten. Wie oft ist das ganze Leben eines ehrlich strebenden Künstlers ein einziger Dornenpfad und besonders im Alter ein bitterer Leidensweg, namentlich aber dann, wenn, wie in dem Fall Leutemann, das Unglück sich so furchtbar einstellt. „Vielleicht bringt die Zukunft, wenn ich einmal nicht mehr bin, in Deutschland auch für solche Fälle eine Besserung, und ich will in dieser Hoffnnng gern ein Opfer dafür gewesen sein“ — sind diese Worte des so schwer heimgesuchten Künstlers nicht an jedes fühlende Künstlerherz gerichtet? Müssen wir sie nicht als eine mahnende Aufforderung zu treuem Zusammenstehn in Freud und Leid auffassen? Soll es uns, Ihr werten Kollegen, nicht mit Freude erfüllen, daß bereits seit zwei Jahren als fertige Thatsache dasteht, was Leutemann der Zukunft anheimstellt? — Nur herbei, Ihr deutschen Künstler: Maler, Bildhauer, Architekten, tretet der Renten- und Pensionsanstalt für deutsche bildende Künstler (mit der Zentralanstalt in Weimar) bei, diesem genossenschaftlichen Unternehmen, welches für die Tage des Alters und der Invalidität einen Renten- und Pensionsbezug jedem Mitgliede sichert. Abgeordnete deutscher Künstlerverbände haben dieses humane Werk ins Leben gerufen, und das künstlerische Erwerbsleben ist ihnen hierbei Richtschnur gewesen. — Aber nicht nur an die Bedürftigen ist dieser Appell gerichtet, er gilt ganz besonders denjenigen Kollegen, denen es durch des Schicksals Gunst so leicht wird, Mitglied dieses Institutes zu werden. „Alle für Einen, Einer für Alle!“, das soll und muß die Devise sein, wo jedwedes künstlerische Glaubensbekenntnis sich in einem gemeinsamen Interesse bethätigen kann, um, „in der Einigkeit stark“, das materielle Wohl so vieler hilfsbedürftiger Kollegen mit warmem Herzen anzustreben. Ja, Ihr großen Meister, ehrt die Anstalt durch Euren Beitritt und Euer Wohlwollen! Und Ihr gutsituierten Künstler und jungen Kollegen, haltet es für eine heilige Verpflichtung, durch Erwerbung der Mitgliedschaft dieses der Kunst zu großem

Digitized by Google

Ansehn gereichende Institut zu dem zu machen, was es sein muß: der Ausdruck kollegialster Solidarität! Schaut auf die Schriftsteller und Bühnenangehörigen, was diese in ihrer Einmütigkeit für die Tage des Alters ihrer bedrängten Standesbrüder bezwecken und erreichen! — Was dem Invaliden, dem alternden Kollegen zuteil werden muß, ist keine Unterstützung, die erst durch Bitten erwirkt sein will, sondern ein wohlerworbenes Recht darauf, welches von keiner Beschränkung des Wohnsitzes abhängig ist. — Einstimmig ehren auch die geringsten Künstler die großen Kollegen an deren Gedenktagen — ehre aber auch der große Künstler seine Mitbrüder durch ein genossenschaftliches, segenbringendes Zusammengehn, damit für die Zukunft die materielle Sorge hilfsbedürftiger Kollegen in einzig gebührender Weise gelindert werde!

Prof. Paul Riess-Weimar.

Inhalt: **Gut Deutsch!** — **Rundschau.** — Dichtung. Schriften über Literatur: Das Elend der Kritik. Von Wilhelm Weigand. — Bildende Künste: Berichte über bildende Kunst (Berliner Bericht. Dresdner Bericht. Wiener Bericht). — Vermischtes: Von unsern „Artisten". Todes- und Trauersymbolik als Feinde eines edeln Gartenstils. — **Sprechsaal:** J. F. Lempoels. An die bildenden Künstler (Aufruf von Prof. Paul Riess-Weimar).

Den verehrl. Redaktionen zu geneigter Beachtung.

Nachdruck der Originalbeiträge unsres Blattes gestatten wir nicht nur gern, sondern wir bitten sogar im Interesse der Sache darum, müssen jedoch deutliche Quellen-Angabe zur Bedingung machen. **Redaktion und Verlag des Kunstwarts.**

Kunstwart-Anzeiger.

Die
Prinzipien des Erfolgs
in der Literatur.
Von **George Henry Lewes.**
Deutsch von **Georg Fuhr.**
Mk. 3.—, geb. Mk. 3. 75.

Das Buch des berühmten englischen Autors ist für jeden von großem Interesse, der zur Literatur in irgend welcher Beziehung steht, vor allem für Lehrer, Schriftsteller, Redakteure, Gelehrte, Bücherfreunde, Buchhändler ꝛc. und alle Gebildete.

„Für die Zusendung des Buchs: „Die Prinzipien des Erfolgs in der Literatur" bin ich ihnen aufrichtig dankbar. Es ist ein wirklich fesselnd und geistvoll geschriebenes Buch — ohne Phrase!"
Konrad Ettel, Wien.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen; gegen Einsendung des Betrags auch vom Verleger
Gustav Moldenbauer
in Elbing und Leipzig.
(90

DER AKT
100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen.
Gestellt und herausgegeben v. **Prof. Max Koch,** Historienm. Archit. u. Bildh. **Otto Rieth.**
10 Hefte à 10 Taf. 24×32 cm à M. 5.— pro Heft. 100 Taf. in eleg. verschliessbarer Mappe M. 50.
Berlin S. 53. **Internationaler Kunstverlag**
100) **M. Bauer & Co.**

126 000 Artikel. 16 Bände geb. à 10 M. **16 550 Seiten Text.**
Brockhaus' Konversations-Lexikon liegt vollständig vor.
10 000 Abbildungen. Jubiläums-Ausgabe. 300 Karten. 130 Chromos. **980 Tafeln.**
140

Kunstwart.
Wir erinnern ergebenst daran, daß
Einbanddecken
zum „Kunstwart" durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendungen des Betrags ohne Portoberechnung vom unterzeichneten Verlag zum Preise von 2 M. für das Stück zu beziehen sind. Die Decken sind von hervorragenden Künstlern als vornehm und geschmackvoll in ihrer Wirkung anerkannt; sie ähneln denen sogenannter Liebhaberbände und sind in zwei Ausführungen zu beziehen: einer hellleren (hellockerfarbenes gemustertes Lederpapier, Ecken und Rücken hellblauer gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild bordeauxrot), und einer dunkleren (stumpfblaue Leinwand, Ecken und Rücken dunkelbraunroter, gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild dunkelblau). Die Decken sind auch als Sammelmappen zu verwenden.
Georg D. W. Callwey,
Kunstwart-Verlag, München.

135 **Ant. Richard, Düsseldorf**
fabriciert ausschliesslich als Specialitäten:
Gerhardt's Caseïn-Bindemittel,
zur Herstellung wirklich matter Malereien durch Mischen mit beliebigen trockenen Farben, zeichnet sich aus durch sammtartige, tiefste, leuchtende und feurigste Töne, leichte und lohnendste Behandlung, dauerhaft u. wetterfest.
Fabrik Chemisch-Technischer Producte. Schutz-Marke. Ant. Richard, Düsseldorf.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (131
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Zeichner gesucht.
Für eine größere Fahnenfabrik wird ein Zeichner gesucht, der in Anfertigung und sorfältiger Ausführung von Entwürfen für Fahnenstickerei (in 1/10 natürl. Größe.) durchaus erfahren sein muß. — Dauernde angenehme Stellung. — Offerten zu richten A. B. 141 Exped. ds. Bl. 141

Geschenk-Bücher etc.
— zu Spottpreisen! —
Verlangen Sie Verzeichnisse
gratis von **Gustav Moldenhauer,**
Elbing, Brandenburgerstr. 16. (91

Digitized by Google

(67

Lebe!

Eine Dichtung von

Ferdinand Avenarius.

Preis 2 Mk.

Unser Blatt (Buchhändler-Zeitung): „. . . Der Mut meiner Ueberzeugung, daß „Lebe!" die beste Dichterschöpfung des Buchjahres sei, ist nicht gar zu groß; bedeutende Stimmen aus den verschiedensten Richtungen haben es als eine dichterische That ersten Ranges begrüßt."

Verlag von G. R. Reisland in Leipzig. 134

1794
GEGRÜNDET

R I S Schutz Marke

RUD. IBACH SOHN

HOFPIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1a.

81

Soeben gelangte zur Ausgabe

Adressbuch

von

bildenden Künstlern

der Gegenwart

herausgeg. von **Adolf Bothe**

Redaktionssekretär der „Kunst für Alle".

Jahrg. 1896 — Preis geb. 25 M.

Enthaltend über 10000 Adressen deutscher und ausländischer bildender Künstler als Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher und Radierer, Zeichner etc. etc.

Unentbehrlich für jeden, der zu den bildenden Künsten in irgend einer geschäftlichen Beziehung steht, wie auch wertvoll für jeden Geschäftsmann, der durch direkte Offerte auf Erweiterung seines Kundenkreises bedacht ist.

Zu beziehen durch

Georg D. W. Callwey

Kunstwart-Verlag, München.

96)

Vorbereitung für das Freiwilligen-, Fähnrich-, Primaner- und Abiturientenexamen rasch, sicher, billigst

Dresden 6.

Moesta, Direktor.

136

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:**
Gallerie-Bilder Italiens,
Handzeichnungen, gratis und franko von
G. Brogi, Via Tornabuoni, **Florenz.** (115

Buchhandl. Antiquariat. **L. Werner** München. Residenzstraße 17.

Soeben erschien: Antiquar. Katalog Nr. VII. Architektur. Ingenieurwiss. Kürzlich wurde ausgegeben: Kat. VI. Kunstlitteratur.

Vorher Nr. V: Decoration, Ornamentik.

Gratis & franco. 128

Die „direkte" Offerte *ist die wirksamste und billigste Art der Reclame!*

Fix und fertige Adressen jeder nur erwünschten Art und aus allen Städten, Provinzen und Ländern der Welt auf Abreissbogen elegant geschrieben und mit der richtigen Titulatur versehen, braucht jeder Erfinder zum direkten Angebot seiner Erfindung an die vermuthlichen Interessenten — jeder Fabrikant zur direkten Bekanntmachung neuer Produkte bei theilweiser Ersparung der grossen Kosten und Spesen für Reisende und Vertreter — jeder kleine und grosse Geschäftsmann, welcher Absatz von Waren in seiner Provinz oder in fernen Ländern direkt an die Consumenten erlangen will — jeder Verlagsbuchhändler behufs direkter Versendung seiner Prospecte an die muthmasslichen Interessenten seiner Verlagswerke, zur kraftvollen Unterstützung der Bemühungen des Wiederverkäufers — jeder Zahnarzt, jeder Händler, jeder Grossist und Agent, jeder Geschäftsreisende (als Kundenregister), jede junge Firma, die sich empfehlen will — jedes alte Haus, um neue Absatzgebiete zu erwerben.

Unsere im Jahre 1864 gegründete Anstalt stellt es sich zur Aufgabe, Adressen jeder Art, übersichtlich geordnet, für alle Zwecke zusammenzustellen und zu liefern und ist jetzt im Stande, mehr als 6 Millionen Klebe-Adressen, welche fortwährend unter Controlle stehen, sofort nach Bestellung liefern zu können und zwar zu einem noch nicht einmal die Kosten ihrer Abschreibung erreichenden Preise. Unser Adressenkatalog specificiert alle vorräthigen Adressen und steht Jedermann gegen vorherige Einsendung von 50 Pfg. = 35 Kr. ö. W. = 65 cts. in Briefmarken zur Verfügung. Man findet alle weiteren Fragen über das Wesen unserer Adressen darin beantwortet; das interessante Buch bildet eine Statistik über alle nur denkbaren Geschäftszweige und giebt Aufschluss über die Anzahl aller bestehenden Geschäfte, Behörden und Privatleute des Lehr-, Wehr-, Nähr-, Zehr-, Verkehr- etc. Standes nach Branchen geordnet und sollte sich in jedem Comptoir, bei jedem Beamten und in der Bibliothek eines jeden Privatmannes vorfinden.

Nochmals: *Unsere Adressen sind nicht gedruckt, sondern auf Streifchen (Grösse 10:2,5 cm) sauber geschrieben, gummirt und perforirt — also fix u. fertig zum Versandt — u. eignen sich sowohl zum Aufkleben auf Couverts als auch auf Streifbänder. Wir garantiren für die Richtigkeit jeder einzelnen Adresse in weitgehendster Weise. Lieferbar innerhalb 24 Stunden: bis 2 Millionen.*

C. Herm. Serbe — Internationale Adressen-Verlags-Anstalt — **Leipzig.**

93

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Loffen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

10. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Unsere musikalische Subjektivität.

Die Musik ist noch so sehr eine werdende, eine in der Entwicklung befindliche Kunst, daß man bisher wenig davon merkt, daß ihre Geschichte auf ihre Fortbildung einen Schatten wirft, wie es ja bei den anderen Künsten der Fall ist. Die Baukunst von heute wäre ohne Anlehnung an alte, fertige Stile nicht zu denken, die Malerei und Plastik nicht ohne Durchsetzung mit ererbten und bewußt einverleibten Motiven, die Dichtung nicht ohne das historische Gewissen, welches die Charakteristik ist. Die Musik hat dieses historische Gewissen noch nicht. Ihre Charakteristik ist durchaus subjektiv, niemals objektiv. Ihre Assoziationen sind relativ, niemals absolut. Ihre Motive sind in flüssigem Zustande, spiegeln sich in jedem Zeitalter verschieden wieder, ihre Formen sind nur in der Entwicklung und sind überwunden, wenn sie erfunden sind. Kein Wunder bei der staunenswert vielseitigen Entfaltung, welche diese Kunst seit dem Altertum bis zu diesem Tage aufgezeigt hat. Unsere Plastik arbeitet mit antiken Mustern — die Musik von heute ist das gerade Gegenteil der antiken. Unsere Malerei knüpft langsam an die Ueberlieferungen des vorigen Jahrhunderts wieder an — die Musik von heute steht gegen die des vorigen Jahrhunderts wie Michelangelo gegen Kalamis. Ein in der Kunstgeschichte sonst unerhörter Vorgang.

Eine Folge dieser herrlichen Ungeschichtlichkeit unserer Musik ist das Schwanken aller Urteile. Die Subjektivität der Kunst selbst verursacht die Subjektivität in ihrer Behandlung. Ich will drei Fälle davon anführen. Der erste bezieht sich auf die Auslegung des Musikstückes seitens des Ausführenden, der zweite auf die Aufführung eines Musikstücks unter veränderten Zeitverhältnissen, der dritte auf die musikalische Kritik. Ich stelle die Fälle zunächst neutral hin.

Die Coriolanouvertüre von Beethoven (deren musikalische Bedeutung verhältnismäßig wenig gewürdigt wird) ist Allegro con brio überschrieben. Man hatte sie auch immer recht schnell gespielt. Bülow nahm das Tempo bedeutend langsamer. Ein con brio war es nicht mehr. Richard Strauß dirigiert sie heut ebenso. Die Wirkung war eine überraschende. Die gewaltige Charakteristik dieses grandiosen Werkes kam viel mehr zum Ausdruck. Sowohl das aufsteigende Achtelthema des Hauptmotivs wie das wiegende Nebenthema gingen tiefer ins Herz. Aber an dem Mittelteil, der zuerst in G-moll auftritt, scheiterte die Auffassung. Diese stoßende Begleitung und diese punktierte Melodie klangen wie entblößt, wie ein Holzgestell, dem das Gewand abgenommen ist. Der Grund lag auf der Hand. Dieser Teil steckte trotz aller Charakteristik noch zu sehr in den überlieferten Figuren einer älteren Musik, als daß die moderne Auffassung nicht hätte zu Stillosigkeiten führen müssen. Aber diese Zwitterstellung (eine echt Beethovensche) zwischen überlieferten äußeren Formen und höherem individuellen Inhalt ist schließ-

Digitized by Google

lich der ganzen Ouvertüre eigentümlich. Man könnte ihr Motivenwerk ganz aus den Gewohnheiten früherer Zeiten erklären, und könnte sie doch wieder ganz als Vorläufer späterer Zeiten analysieren. Die langen C's z. B. am Anfang und Ende sind aus einer modernen Empfindung entsprossen; daß sie aber vor den sf-Tutti nicht crescendo geschrieben sind, ist wieder Tradition. Es wird heut nichts so verschieden dirigiert, wie Beethoven. In seinen Werken liegt ebenso viel Vergangenheit, wie Gegenwart, und diese beiden sind eigenartig in einander geschmolzen. Je nachdem der Dirigent sich an das eine oder andere hält, wird er objektiver oder subjektiver verfahren.

Wenn ein Werk von Bach aufgeführt wird, so handelt es sich nicht mehr um die erwähnten Gesichtspunkte. Da ist der Aufführende weniger in der Gefahr, das Werk zu sehr nach der Seite der Vergangenheit oder der Gegenwart hinüberzuziehn, sondern er hat sich zunächst ganz äußere Fragen vorzulegen. Zum Beispiel die große H-moll-Messe Bachs ward ursprünglich für einen kleinen Chor geschrieben. Heut wird sie in Riesensälen aufgeführt. Ein kleiner Chor würde nicht mehr ausreichen, den Raum zu füllen. Statt seiner tritt ein Gesangverein mit hunderten von Mitgliedern ein. Um diesem starken Gesangschor gleich zu kommen, muß das begleitende Orchester verstärkt werden. Statt zweier Flöten nimmt z. B. Siegfried Ochs bei seiner H-moll-Messen-Aufführung acht Flöten; weniger würde man gegen den Chor nicht hören. Aus demselben Grunde müssen auch die Harmonien wirkungsvoller ausgeführt werden. Bach schreibt den bezifferten Generalbaß. Gewöhnlich baut man einfache Akkorde auf. Ochs legt aber stellenweise über diese Akkorde noch eine in großen Linien entworfene Figur, die er hinzu komponiert. Bach hatte an solche Figuren niemals gedacht, aber die Wirkung, welche heute durch ihre Anwendung erzielt wird, entspricht doch wieder dem Eindruck, den er für seine Zeit und seine Verhältnisse beabsichtigte. So haben sich auch hier zwei Richtungen herausgebildet, die beispielsweise in Berlin neben einander vertreten sind. Die konservative Singakademie führt trotz der veränderten Verhältnisse die Messe in der altüberlieferten Form auf; der Ochssche Chor gibt diese Form aber auf, um einen Eindruck zu erreichen, der unter den veränderten Umständen dem von Bach beabsichtigten entspricht.

Unsere Stellungnahme zu älteren Werken bedeutet nichts gegen die Willkürlichkeit des Urteils gegenüber einer modernen Arbeit. Von der Kritik in den anderen Künsten will ich heut nicht sprechen, ich will nur ein glänzendes Beispiel für die Schwankungen der musikalischen Kritik anführen. Vor kurzem führte der Pollinische Kapellmeister, Gustav Mahler, in Berlin seine C-moll-Symphonie mit dem philharmonischen Orchester und dem Sternschen Gesangvereine auf. Es ist ein hochinteressantes Werk von großer Ausdehnung, seine sachliche Analyse gehört in die Berliner Berichte des Kunstwarts, wo sie der Leser noch finden wird. Hier spreche ich nur von seiner Aufnahme, ich habe noch niemals eine solche Verschiedenheit der Urteile wahrgenommen und habe mir den nicht sehr erquicklichen Spaß gemacht, einige zu sammeln. Der eine, ein Musiker von gutem Ruf und hoher Stellung, spricht von der Besudelung, die durch Aufführung dieser Symphonie die heilige Stelle erfahren hätte, an der einst ein Bülow stand; er wendet sich mit den schärfsten, beschimpfendsten Ausdrücken gegen das Unternehmen, so ein Machwerk den Berlinern vorführen zu wollen. Der zweite, ein Kritiker einer der ersten Theaterzeitungen, widmet dem Werke eine ausführliche Besprechung, stellt es als großes Ereignis dem Till Eulenspiegel von Richard Strauß an die Seite, sucht damit zu beweisen, daß nun von irgend einer Kompositionsarmut unserer Zeit nicht mehr die Rede sein könne, und stellt das Werk in die erste Reihe unserer Orchesterarbeiten. Der dritte, einer der bekanntesten Kritiker Berlins, schüttelt sich vor der Symphonie, behauptet, das wäre überhaupt keine Musik mehr, für ihn höre da die Grenze der Kunst auf. Der vierte, ein mehr durch die Freiheit seiner Sprachweise als durch eingehendes Wohlwollen ausgezeichneter Kritiker, macht sich über diese „monströse Satansmusik" in einer Weise lustig, die zu den betrüblichsten Gedanken führen muß über die Sachkenntnis unserer vereideten Kritikmakler. Ein fünfter schreibt mir zu gleicher Zeit, einen wie hohen Genuß es ihm bereitet hätte, wieder einen Komponisten zu treffen, der aus dem Vollen schöpfe, ohne Ermüdung der Erfindungskraft, ohne jede Affektation — seit dem Parsifal hätte er einen so tiefen Musikeindruck nicht wieder empfangen. Ich füge hinzu, daß das Publikum dem gewiß nicht leichtverständlichen Werke einen ungewöhnlichen Erfolg bereitete. Wo ist nun das Rechte? Aus diesem Zwiste der Meinungen folgert der Eine vielleicht: „Das muß ein gutes Werk sein." Der Andere wird stutzig. Ich glaube, auch hier hängt alles von dem Naturell des Beurteilenden ab. In dem Mahlerschen Werke steckt allerdings ein Stück noch nicht überwundener Vergangenheit, aber ebenso ein Stück keimfähiger Zukunft. Der eine ärgert sich über die Vergangenheit, der andere über die Zukunft, der dritte und vierte freuen sich über beides, der fünfte bis achte ärgert sich über das eine, freut sich über das andere — und wie der Dirigent nach oben beschriebenem Muster seinen Beethoven bald

Digitized by Google

so, bald so nimmt, so nimmt der Hörer dieses neue Werk, je nach den Saiten, die es in ihm anklingen läßt. Jener führt nur aus, dieser urteilt, und Urteile spitzen sich immer zu.

Das Facit ist klar. Die Musik ist eine noch immer in schleunigster Entwicklung befindliche Kunst. Darunter leidet auch die Ausübung und das Urteil, weil sie meist aus demselben subjektiven Grundgefühl hervorgehen, das überhaupt unsere Stellung zur Musik bestimmt. In unser Verhältnis zu Beethoven, zu Bach, zu einem modernen Werke geben wir ja zu großem Teile uns selbst hinein. Das ist eine Folge unseres musikalischen Eifers; ob zum Nachteil oder Vorteil — wozu dies untersuchen, da diese Folge eine notwendige ist? Nur muß man in ganz besonderem Maße für die Musik das festhalten: unsere Kritik ist nicht anders wie unsere Ausübung durchaus Temperamentsache, sie hat einen objektiven Wert noch nicht, sie hat noch keine allgemeine Grundlage, keinen gesicherten Maßstab gefunden, und es ist viel fruchtbarer, sie als Aeußerung der Zeit zu betrachten, als sie — auszuüben. **Oskar Bie.**

Rundschau.

Dichtung.

* Schöne Literatur.

Auf Pfaden des Glücks. Lebenssprüche von Julius Lohmeyer. Mit Vignetten von A. Rothaug. (Leipzig, Georg Wigand, Mk. 1.60).

Sieh, aus des Grabes Nacht und Moder saugt
Der Rosenstrauch sich Kraft und Glut und Düfte,
Umhüllt die Gruft mit leichtem Grün und haucht
Noch seines Dankes Labsal in die Lüfte.

Die Lebenslehre des Optimismus, die aus diesen Versen spricht, hat kein deutscher Poet so bis ins Letzte durchgebildet, wie Lohmeyer, und hätte er sonst keine Bedeutung, schon darin liegt eine. Da sichs beim Dichter nicht um das Denken, sondern um das Empfinden handelt, berührte eine logische Auseinandersetzung mit dieser seiner Weltanschauung seine Kunst als Ausdruck seiner Persönlichkeit nicht: wir haben den Optimismus dieses Spruchbuchs wie den der früher erschienenen Lohmeyerschen Gedichte einfach hinzunehmen. Aber ich bin überzeugt: auch der Mann ganz anderer Weltanschauung wird Lohmeyers Sprüche nicht ohne rege Teilnahme lesen, obgleich sie in künstlerischer Beziehung im Gefolge Geibels stehen. Wir begegnen hier eben auf Schritt und Tritt einem echten Empfinden, und diese tiefe Wahrhaftigkeit durchströmt und sättigt mit warmem Blute und belebt so vor unsern Augen eine Weltanschauung, die wir bei tausend geheiligten Phrasen anderer doch nur als Schatten empfanden. Zudem gewinnt unser Spruchdichter gerade aus seinem Optimismus heraus eine herrliche Duldsamkeit. Wie ein Dichtertraum steigt aus seinen Dichtergedanken im Leser der Wunsch auf: könnten alle Gegner gegen einander empfinden, wie Lohmeyer gegen die seinen! Dann wäre der Lust, im Geisteskampfe zu stehn, thatsächlich keine Bitternis gesellt; wir hätten dann wirklich in dieser Hinsicht so etwas wie ein irdisches Paradies. A.

Bohémiens. Roman von Konrad Telmann. (Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung. Mk. 5.—)

Eine ernste und durchdachte Arbeit. Die Stoffwahl ist, wie häufig bei Telmann, geschickt, die Behandlung ist diesmal sorgfältig, das Buch im ganzen ist fesselnd. Es beschleicht uns allerdings oft das Gefühl, etwas Konstruiertes vor uns zu haben; es scheint nicht immer frisches Quellwasser zu sein, was uns da geboten wird, es hat einen leisen Beigeschmack nach Leitungsröhren. Der ist uns immerhin lieber, als der Nachgeschmack von Chloral, Morphium oder Absinth, den wir bei so vielen der Modernen auf der Zunge spüren und von dem dieses Buch trotz seines Gegenstandes, frei ist. Es gehört nicht zur genialen, aber auch nicht zur genialischen, es gehört nicht zur bedeutenden, aber es gehört zur ehrlichen und gesunden Literatur.

Die Erzählung spielt in Berlin und seiner Umgebung Das Milieu ist, ohne aufdringlich zu werden, anschaulich geschildert. Die Personen, den verschiedensten Gesellschaftskreisen entnommen, scheinen oft treulich dem Leben nachgezeichnet zu sein. Unser Hauptinteresse gehört Wolfgang Vogler, dem Vertreter einer der unglücklichsten Menschenklassen: der verkannten Genies. Vereinsamt und verbittert fristet er sein Dasein als kleiner Tagesschriftsteller. Nach Geld seufzt seine Seele. Reichtum ist die erste Stufe zu Ruhm und Ehre, Sorgen fressen ja das Talent, nur komfortable Wohnung, üppiges Essen und Trinken, schöne Kleidung können das im Dunste der Armut erstickende Dichtergenie befreien. Also stürmt er, Freundeswarnungen verlachend, über die Liebe eines prächtigen Naturkindes hinweg, lehnt eine bescheidene aber anständige Redakteurstelle ab und eilt in die Arme einer jüdischen Millionärstochter, deren neuester Sport es ist: Dichter zu kreiren. Frau Rosa Vogler, geb. Silbermann, ist eine gestrenge Herrin. Sie gibt dem Gatten Obdach und Nahrung, reich und gut, so wie er's ersehnt, dafür aber muß er berühmt werden, berühmt um jeden Preis. „Sie nahm jeden Mittag sein Geschriebenes vor, wie ein Schülerpensum, das er absolviert hatte, und das sie nachsehen, zensieren, korrigieren mußte. Es war eigentlich schmählich. Was sie dabei sagte, war freilich alles klug und gut und beherzigenswert, aber deshalb eben beschämte es ihn. Von einer Frau — von seiner Frau! Wie ein Schuljunge stand er immer vor ihr." Und sie versteht zu korrigieren, zu schelten, dieses Mannweib, dem schon in den Flitterwochen alles Milde und Weiche fremd wird, das nur Energie und Spott ist. „Der Herr arbeitet", das ist die Parole, unter der jeder gesellige Verkehr versagt wird und die den „Dichter" widerspruchslos

Digitized by Google

an den Arbeitstisch fesselt. Ein Jahr ungefähr schleicht so dahin, dies eine Jahr hat genügt, Wolfgang zu verblöden, da er zum Wahnsinn nach Frau Rosas Ansicht nicht Geist genug hat. Die netten harmlosen Geschichtchen von ehedem darf er nicht mehr schreiben; seine Phantasie ist überdies weg, — sie ist in die Gattin hinübergeschlüpft und gebiert dort, gepaart mit klar sichtendem Verstande, originelle moderne Stückchen. Etwas anderes wächst dafür so mächtig in dem Unglücklichen heran, daß es bald all sein Sinnen beherrscht, die vernichtende Erkenntnis der eignen Schwäche: Alles ist aus, Du bist einer von den Zuvielen. Eine zufällige Begegnung mit der ehemaligen Geliebten, dem jetzigen verlassenen Opfer eines epikuräischen Freundes, schließt das Ganze tragisch, leider nicht ohne sentimentalen Anstrich, ab. Beide ertrinken im sonnübergliterten See.

Neben Wolfgang Vogler, dem Typus der Dichterlinge, tritt Fritz Doppler hervor, ein gutmütiger Schwächling und Genußmensch. Die Schilderung seines und des Charakters seiner Frau will mir nicht als völlig gelungen und einheitlich erscheinen, namentlich die Umwandlungen der letzteren sind mir trotz aller motivierenden Einzelausführungen nicht glaubhaft. Ich betone das „mir", denn ich bin mir sehr wohl des Einflusses bewußt, den gerade in solchen Dingen die besonderen Erfahrungen und Beobachtungen jedes Einzelnen ausüben. Durchaus wahrheitsgetreu und lebensvoll erscheint dagegen auch mir die Gestalt der ebenso reizvollen wie gesunden Blumenarbeiterin, der blonden Lene. Die Aufopferung liebevoller Schwäche, nicht eine Gemeinheit der Gesinnung, machen sie zum Opfer zweier Großstadtegoisten und lassen ihr schließlich wie zahllosen ihrer Mitschwestern den selbstgewählten Tod als einzige Erlösung von Schmach und Elend erscheinen — die Gestalt ist so gut gezeichnet, daß man das glaubt. E.

* Schriften über Literatur.

Friedrich Hebbels Briefwechsel mit Freunden und Zeitgenossen. Herausgegeben von Felix Bamberg. Zwei Bände. (Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung. Mk. 27.—)

Von den im Laufe unseres Jahrzehnts hervorgetretenen Dichterbriefwechseln ist der Friedrich Hebbels wohl der bedeutendste. Und er dürfte das auch bleiben, denn die Schatullen aus der Zeit der Klassiker sind nun erschöpft, und von nachklassischen Dichtern haben nur wenige ein so energisches, reiches und tiefes inneres Leben geführt, wie Friedrich Hebbel, keiner aber hat sicherlich so viel Veranlassung gehabt, es in Briefen niederzulegen, wie er. Wir Modernen gar kommen nur selten zu richtigem Briefschreiben; bei der unendlich gesteigerten Möglichkeit persönlichen Verkehrs und der ungeheuren Verbilligung des Portos hat der Brief, wie man schon öfters bemerkt hat, nicht mehr die alte Wichtigkeit, man schreibt vielleicht häufiger, aber meist nur in seinem eigensten Interesse, nicht um sich auszugeben, um irgendwelche geistige Prozesse und Resultate, Empfindungen und Gedanken mitzuteilen — die letzteren kann man auch besser für Feuilletons verwenden. Den meisten Menschen fehlt heute auch die Muße und die rechte Stimmung zum Briefschreiben; im allgemeinen haben wir in unsrer argen Zeit stets die Empfindung, als ob jemand mit der Peitsche hinter uns wäre, und ist nicht einmal für die ruhige Entwicklung Platz, so noch weniger Gelegenheit für ihre erschöpfende Darlegung in Briefen. Hebbel selber zwar ist der Ansicht, daß der Dichter der „brieflichen Entäußerung seiner selbst" zu keiner Zeit werde entbehren können; „er ist mit Notwendigkeit auf sie hingewiesen", schreibt er in seinem Aufsatz über den Schiller-Körner-Briefwechsel, „denn er befindet sich zu oft in jenem Dämmerzustande des Geistes, der so wenig ein völliges Beisichbehalten der aufsteigenden Gedanken und Bilder verträgt, als ein rückhaltloses Preisgeben derselben an die Welt, und der nur der Brief, die Mittelstufe zwischen Monolog und Produktion, entspricht." Ich kann und will die allgemeine Wahrheit dieser Bemerkung nicht bestreiten, und doch fühle ich mich veranlaßt, unsere modernen Dichter in Schutz zu nehmen, falls sie es, wie ich fürchte, zu der brieflichen Entäußerung ihrer selbst nicht bringen sollten. Gerade jener Dämmerzustand des Geistes wird durch das grelle, scharfe Tageslicht unserer Zeit nur zu oft zerrissen. Und hätte der bedeutende Dichter der Gegenwart auch einmal wahre Muße und — keinen Ehrgeiz, er würde vielleicht doch nicht schreiben können, mangels eines geeigneten Korrespondenten nämlich. Zu einem Briefwechsel, wie Hebbel meint, gehören zwei, zwei ganze Menschen; gescheite giebts freilich genug.

Auch den Maßstab für die Bedeutung eines Briefwechsels hat Hebbel in dem genannten Aufsatz selbst festgestellt. „Was dem Publikum vorgelegt wird, soll Gehalt haben, gleichgültig, ob es von den Autoren selbst ausgeht oder von ihren Testamentsvollstreckern; denn wenn jene schwach genug waren, die wertlosen Schnitzel und Abfälle ihrer geistigen Thätigkeit zur Veröffentlichung zu bestimmen, so sollen diese stark genug sein, sie zurückzuhalten, und das eben so sehr im Interesse der Abgeschiedenen als der Welt. Freilich ist aber auch kein Gehalt zu verlangen als der spezifische, den die Sphäre mit sich bringt, und worin dieser besteht, haben wir zu untersuchen. Er wird natürlich, je nachdem die Briefe von einem Mann der That oder einem des Gedankens, von einem Kriegführer und Staatsmanne oder einem Philosophen und Künstler ausgehen, ein verschiedenartiger sein. Er wird in dem einem Falle eine historische, in dem zweiten eine literarische Ausbeute gewähren, in beiden aber wird seine innere Bedeutung von den mehr oder minder tiefen Einblicken abhängen, die er uns in das eigentliche Verhältnis der Individuen zu ihren Leistungen und Lebensresultaten thun läßt. Was ein Staatsmann gewirkt und ein Held gethan, was ein Philosoph gedacht und ein Dichter geschaffen hat, weiß man allenfalls, wird als bekannt vorausgesetzt. Wie viel von diesem jedoch dem Individuum durch die Zeit, in die es fiel, abgedrungen oder aufgenötigt wurde, und wie viel es der Zeit gab, weiß man nicht. Das aber erfährt man am besten durch echte Briefe. Diese sind daher nicht nach ihrem anekdotischen oder ihrem Ideenreichtum abzuschätzen, sondern man hat sie darauf anzusehen: ob sie uns ringende und kämpfende Individuen vorführen oder fertige und abgeschlossene. Danach bestimmt sich ihr Wert." Hebbels Briefwechsel nun, wie er uns durch Felix Bambergs, des vor einigen Jahren verstorbenen ehemaligen deutschen Generalkonsuls von Genua, Bemühungen vorliegt, führt uns sowohl das ringende und kämpfende Individuum wie das fertige und abgeschlossene vor, es steckt ein ganzes Menschenleben darin. Doch ist Hebbel in gewisser Weise ein kämpfendes Individuum bis zu seinem letzten Atemzuge geblieben, und eben daher denn auch der Wert seines Briefwechsels, der den der meisten andern übertrifft.

Digitized by Google

Es ist ziemlich allgemein bekannt und unbestreitbar, daß der Wesselburner Dichter von allen deutschen das schwerste Jugendschicksal zu durchleben gehabt hat. Nur Herders Jugend gleicht einigermaßen der Hebbels, aber diesen begleitete das Elend noch weit über die eigentliche Jugend hinaus, bis tief in das Mannesalter hinein. Die beiden ersten der trübsten Lebensperioden Hebbels, die erste um sein vierzehntes Jahr, als ihn sein Vater zwingen will, Maurer zu werden, und dann stirbt, seine Familie in größter Not zurücklassend, und die andere um sein einundzwanzigstes, als der Schreiber der Wesselburner Kirchspielvogtei, über seinen wahren Beruf klar geworden, sich vergeblich den Banden der engen Heimat und niedriger Dienstbarkeit zu entringen strebt, finden in dem Briefwechsel, obwohl einige Jugendbriefe mitgeteilt sind, keine unmittelbare Darstellung, aber sie tauchen in ihm später gelegentlich auf, als unheimliche Gespenster der Vergangenheit. Die dritte, die Münchner Studentenzeit, sehen wir in den Briefen an Elise Lensing allseitig wiedergespiegelt, und diese Darstellung wirkt um so erschütternder, als wir es nun mit einem verhältnismäßig reifen Individuum zu thun haben, das den Prozeß, den es durchzumachen hat, vollständig durchschaut, aber sich ihm nicht entringen, ihn nicht abkürzen kann. Er setzt sich auch noch über München, selbst noch über Hamburg, wohin der Dichter von München zurückgekehrt war, fort; aus Paris und Rom, wo der schon berühmte Dichter als Stipendiat der holsteinisch-dänischen Regierung weilte, haben wir, immer noch an Elise Lensing gerichtet, die letzten Dokumente jener fürchterlichen Zustände, die Literaturhistoriker wie Psychologen so gern für pathologische erklären und mit dem Namen Weltschmerz, Pessimismus, Dekadenz bezeichnen, und die doch nicht diese Zeitkrankheiten selbst sind, sondern eher die Kämpfe gewaltiger Naturen gegen sie und mit der Welt überhaupt bedeuten. Als Hebbel einmal von einer Todkrankheit spricht, an der er niedergelegen habe, und Elise Lensing, ihn mißverstehend, fragt, welche Todkrankheit das denn gewesen sei, schreibt er ihr: „Liebes Kind, es gibt nur einen Tod und nur eine Todeskrankheit, und sie lassen sich nicht nennen; aber es ist die, derentwegen Goethes Faust sich dem Teufel verschrieb, die Goethe befähigte und begeisterte, seinen Faust zu schreiben; es ist die, die den Humor erzeugt und die Menschheit (d. h. die wenigen Menschen, in denen etwas Weniges vom Menschen ausschlägt und in die Blüte tritt) erwürgt; es ist die, die das Blut zugleich erhitzt und erstarrt; es ist das Gefühl des vollkommenen Widerspruchs in allen Dingen; es ist mit einem Wort die Krankheit, die du nie begreifen wirst, weil — du danach fragen konntest. Ob es für diese Krankheit ein Heilmittel gibt, weiß ich nicht, aber das weiß ich, der Doktor (sei er nun über den Sternen oder im Mittelpunkte meines Ichs), der mich kurieren will, muß zuvor die ganze Welt kurieren, und dann bin ich gleich kuriert. Es ist das Zusammenfließen alles *höchsten* Elends in einer einzigen Brust; es ist die Empfindung, daß die Menschen so viel von Schmerzen und doch so wenig von Schmerz wissen; es ist Erlösungsdrang ohne Hoffnung und darum Qual ohne Ende." Daß Hebbels äußeres Elend seit den Tagen der Kindheit, daß seine völlig einsame Entwicklung, daß seine immer noch fürchterliche Lage (er schreibt einmal, daß die Furcht zu verhungern ihn stündlich quäle), daß endlich die Art seines Talents, das bei aller Mächtigkeit doch vielleicht ein Ueberwiegen der Erkenntnis über die Kraft aufwies, jene Krankheit, wenn es denn eine ist, verstärkte, wird sich nicht gut bestreiten lassen. Aber schon sein Biograph Kuh hat, Hebbel mit Kleist und Hölderlin vergleichend, kräftig hervorgehoben, daß die „Krankheit" eine tiefere, gleichsam metaphysische Quelle gehabt habe, und ich gehe so weit, zu behaupten, daß sie jeder große Mensch durchmachen muß, daß selbst jene stolzen, selbstherrlichen Naturen früherer Tage, die man zu unsern Dekadenten so gern in Gegensatz stellt, von ihr nicht verschont geblieben sind. Oder glaubt man wirklich, daß allein Goethes unglückliche Liebe zu Charlotte Buff den Werther hervorgebracht habe und etwa noch die sogenannte sentimentale Zeitperiode? Nein, das Tiefste und Ewige im Werther stammt ganz wo anders her, das Sentimentale ist nur die zeitliche Form eines ewigen Schmerzes. Unsere Zeit ist nun zweifellos mehr als alle früheren geeignet, jene Krankheit zur Entwicklung zu bringen, jenen ewigen Schmerz nackt und bloß mit dem kalten Verstand als steten Beobachter hervortreten zu lassen, und das ist denn auch bei Hebbel der Fall gewesen. Aber hier kommt der Unterschied von den „pathologischen Naturen", die ihre Krankheit, wie man richtig bemerkt hat, als Auszeichnung betrachten und sich besser dünken als die Gesunden, von allen den halb hingezogenen, halb hinsinkenden schwächeren Geistern, die die Zeitkrankheiten mitmachen — Hebbel hat stets gestrebt, den Schmerz in sich zu überwinden und nicht mit ihm kokettiert. Zeuge des ist jene einzige Stelle in dem Pariser Brief vom 24. März 1844, die ich mich nicht enthalten kann, hierherzusetzen, da sie auch in unseren Tagen noch gute Dienste zu thun vermag: „Glaube mir, Elise, der Schmerz um ein geliebtes Kind, das der Tod entrückte, ist nicht der größte, er reduziert sich doch zuletzt, wenn man ihn in seine Bestandteile zersetzt, auf den Egoismus, daß man ein Leben, das dem Weltganzen angehört und das diesem nicht verschwinden kann, für sich allein haben will. Aber in sich selbst hineinstarren und sich selbst als Ruine niederbrennen sehen müssen, das will etwas sagen; denn so lange ich dieser spezielle Mensch bin und in dieser speziellen Haut stecke, lebe ich nur, wenn ich mich entwickle; wenn das aber nicht geschieht, wenn alles in mir mit einer eisernen Faust zusammengedrückt wird, ist mein Leben nur noch ein langes, langes Sterben, und dieser, Todeskampf, diese innere Wut, wenn so einzelne Blüten, schlamm- und schmutzbedeckt, wieder auftauchen, dieser Trotz, dieses Versinken in die greulichen Untiefen der Sinnlichkeit, um den Zustand nur einmal zu vergessen, ist noch bitterer, wie der leibliche, wenn das Band zerreißt, das die Elemente zusammenhielt und nun Feuer, Luft, Wasser und Erde zusammen miteinander hadern. Ich bin ja kein Narr, der sich die innere Lücke durch ein Wenn — So ausflickt, ich habe die Beweise meiner Kraft — denn keine Kraft geht zu Grunde, was zu Grunde geht, ist eben nur die Ohnmacht — gegeben und gebe sie täglich, aber die Früchte sind bitter, ich selbst schmecke den steinernen Boden, auf dem der Baum wuchs, das naßkalte Wetter u. s. w. heraus, und ich fürchte sehr, dies bringt mich auch noch um das letzte Resultat meines jämmerlichen Daseins: um eine gesunde und wahrhaft bedeutende Poesie. *Das Weltverachtungswesen, so sehr es sich aufspreizt, ist gar nichts und hat nicht mehr Wahrheit und Bedeutung als eine Fieberraserei*, mag man es nun bei Lord Byron, bei mir oder sonstwo finden." Es gibt einen echten Weltschmerz, aber man kann sich auf Kosten des Individuums mit ihm abfinden, und der Künstler muß das jedenfalls und wird es auch, falls er

Digitized by Google

eben ein echter Künstler ist; denn er ist an die Welt der Erscheinungen gebunden und soll darstellen. Hebbel ist aus seinen fürchterlichen Kämpfen zuletzt das Prinzip der Identität von Notwendigkeit und Sittlichkeit aufgegangen, das er freilich etwas tiefer faßte, als die Leute, die so gern von der sittlichen Weltordnung reden — worunter sie im Grunde immer nur die gegenwärtige Staats- und Gesellschaftsform verstehen, — und er hat es zum Tragpfeiler seiner Tragödie erhoben, darum aber auch alle Versöhnung auf individuellem Gebiet von ihr ausgeschlossen, weshalb sie denn eben so herb und düster wirkt. Man kann diesen Entwicklungsgang in den Briefen an Elise Lensing verfolgen und hat noch die gelebte Tragödie zweier Menschen obendrein; denn das Verhältnis Hebbels zu dieser seiner Hamburger Geliebten ist allerdings so etwas. Auf eine Darstellung dieses Verhältnisses kann ich mich nicht gut einlassen, dieses Verhältnisses, das, schuld- und leidvoll, wie es ist, Mann und Weib in dem im Grunde unausgleichlichen, nur überbrückbaren Zwiespalt ihrer Naturen zeigt — weswegen denn auch die beste und geistig am höchsten stehende Frau für Hebbels Verhalten keine Entschuldigung zulassen wird.

Den wichtigsten Teil des Briefwechsels bilden also nach dem von Hebbel selbst gegebenen Maßstabe unbedingt die Briefe an Elise Lensing. Es ist zu bedauern, daß sich nicht wenigstens einige ihrer Briefe abgedruckt finden, da doch sonst die Korrespondenten Hebbels vollständig zu Worte kommen. Sie alle hier aufzuzählen, hat keinen Zweck; ein richtiger Briefwechsel fand mit Felix Bamberg, Gustav Kühne, Franz Dingelstedt, Emil Kuh, Sigmund Engländer, Friedrich von Uechtritz, Heinrich Theodor Roetscher, Julius Glaser, Karl Werner, Debrois von Bruyk und Adolf Stern statt, wozu noch die Briefe Hebbels an seine Frau kommen; einzelne Briefe wechselte der Dichter u. a. mit Uhland, Tieck, der Schauspielerin Crelinger, Eduard Duller, Robert Schumann, Hammer-Purgstall, St. René-Taillandier, Wilhelm Jordan, Gervinus, Gutzkow, Wilibald Alexis, Theodor Mundt, Mörike, Prutz, Hermann Hettner, Adolf Pichler, Klaus Groth, Friedrich Vischer, Ernst W. Brücke. Fast alle diese Briefe unterscheiden sich von denen an Elise Lensing dadurch, daß sie nicht mehr bloße Entäußerungen seiner selbst, sondern in vollbewußter Thätigkeit mit dem Hinblick auf den Korrespondenten geschrieben sind, und so muß man, wenn wenn man sie richtig verstehen und würdigen will, auch den Korrespondenten ins Auge fassen. Charakteristisch für den Schreiber sind natürlich auch die „bewußten" Briefe, sie verraten, wenn man sie richtig lesen kann, vielleicht noch mehr von seinem Wesen. Die meisten auch dieser Briefe haben das Leben und die Lebensresultate, die Werke, Hebbels zum Stoff; wenn er nun auch fertig und abgeschlossen dasteht, so hat er sich doch als Dichter noch durchzusetzen, und so haben wir, wie ich schon hervorhob, auch hier wieder das kämpfende Individuum. Schreibt Hebbel aber auch viel über sich, so doch selten in seinem eigensten, oder sagen wir geradezu, im Geschäftsinteresse. Das überließ er seinen guten Freunden vom jungen Deutschland, die nach ihrem Vorbild Heine wahrhaft Großes darin geleistet haben; seine Briefe verfolgen im Allgemeinen nur den Zweck, vertrautere Personen über sich und seine Thätigkeit auf dem Laufenden zu erhalten. Als Geschäftsbriefe mag man am ehesten die an Gustav Kühne und Franz Dingelstedt auffassen, doch bildete sich sowohl mit dem Herausgeber der „Europa" wie mit dem Münchner und Weimarer Hoftheaterintendanten ein näheres menschliches Verhältnis heraus. Streiflichter auf die Literaturzustände der fünfziger Jahre vor allem werfen sehr viele Briefe des Briefwechsels mit Dingelstedt und das gibt ihm den besonderen Reiz, nach dem die Literaturfreunde verlangen, und nach dem die Literaturhistoriker den Wert einer Korrespondenz zu beurteilen pflegen. Höher aber als durch ihren anekdotischen stehen die Briefe durch ihren Ideenreichtum, der sehr bedeutend ist, wenn auch der der Tagebücher im Ganzen nicht erreicht wird. Die Briefe an Felix Bamberg, vor allem die an Uechtritz und etwa noch die an Sigmund Engländer mögen in dieser Hinsicht hervorzuheben sein. Am wertvollsten sind aber doch wohl jene Briefe, die uns den Menschen selbst, den Dichter in seinem Privatleben zeigen, also die an seine Frau und an seine jüngeren Freunde Emil Kuh, Julius Glaser, Debrois, Werner und Adolf Stern gerichteten; sie sind reich an Schilderungen und geben plastische Situationen, deren Darstellung ich für meine Person dem geistreichsten Raisonnement vorziehe. Hier lernt man das wahrhaft Gute und Verehrungswürdige wie das Ernste und Ehrenfeste in dem Menschen Hebbel kennen, vor allem auch seinen Humor; hier wirkt seine Eitelkeit, die fast eine kindliche zu nennen ist, und die sich im allgemeinen aus dem von ihm stark und dankbar empfundenem Gegensatz seines glücklichen Alters zu seiner unseligen Jugend herleite, am harmlosesten. Der schriftstellerischen Form nach stehen alle Briefe Hebbels sehr hoch, es wäre ein leichtes, aus ihnen hundert Musterbriefe herauszunehmen, die bei bedeutender Materie klare Disposition, leichten Fluß der Gedanken und eine Fülle glücklicher, geistvoller Wendungen aufweisen. Denn sich gehen zu lassen lag nicht in Hebbels Art, und er hatte die glückliche Gabe, sich mündlich wie brieflich mit Leichtigkeit vornehm und bedeutend äußern zu können. Alle seine Freunde berichten, daß der Genuß, ihn sprechen zu hören, durch wenig anderes übertroffen worden sei; andere haben ihn einen großen Tagebüchler genannt, und ebenso kann man ihn einen großen Briefschreiber nennen. Es ist selbstverständlich, daß alle diese drei Fähigkeiten einer gemeinschaftlichen Wurzel entsprießen: Hebbel war in seiner poetischen Produktion durchaus von dem Hervorbrechen des Naturtriebs abhängig und meist nur wenige Wochen des Jahres im poetischen Zustand, führte aber auch in den Zeiten der stockenden Produktion ein gewaltiges inneres Geistesleben, das er jedoch nicht, wie andere wohl, in den Strom geregelter literarischer Thätigkeit zu leiten vermochte (man vergleiche hier Schopenhauers Ausführungen über die Interesselosigkeit des Genies), und so war er denn eben auf die Entäußerung seiner selbst durch Gespräch, Tagebuch und Brief angewiesen.

Nach dem Briefwechsel mit Elise Lensing hat bei unserer Kritik der mit Friedrich von Uechtritz die meiste Aufmerksamkeit gefunden, und zwar wegen einer darin enthaltenen Kontroverse über die Religion. Uechtritz, der jetzt fast verschollene Dichter des Tieckschen Kreises, war offenbarungsgläubiger Christ, Hebbel zwar nicht mehr, wie zu seiner Münchner Zeit, Feind des Christentums, der es gelegentlich zu fast an Nietzsche anklingenden Aeußerungen über diese Religion bringt, aber von allem Dogmatischen längst losgelöst (wie er denn ruhig von einer christlichen Mythologie spricht), dabei aber doch vielleicht noch mehr gebunden als der Christ Uechtritz. Denn er verlegt den Schwerpunkt der Welt in das menschliche Gewissen und nimmt bei vollständiger Freiheit im Glauben

Digitized by Google

die strengste Gebundenheit der Menschen im Handeln an, ganz entsprechend seiner dramatischen Theorie, wie man denn überhaupt wenige Dichter findet, die ihre Weltanschauung mit solcher Konsequenz und Selbständigkeit durchgebildet hätten wie Hebbel. Es wäre töricht, wie das in der Tagespresse wohl geschehen ist, darüber Untersuchungen anzustellen, wer eigentlich in der Kontroverse Recht gehabt und behalten habe, Hebbel oder Uechtritz. Selbst wenn die schärfere Logik und die gründlichere religionswissenschaftliche Bildung auf Hebbels Seite wären, würde ich doch anstehen zu behaupten, daß er die Frage ein für alle Mal zu Gunsten der freieren Auffassung entschieden habe. Aber so viel ist sicher, daß auch wir auf diesem Gebiet nicht viel weiter sind, als Hebbel seiner Zeit war. Auch hier zeigt sich wieder, daß der Dichter in Wahrheit einer jener Geister war, die nicht in ihre Zeit aufgehen und mit ihr abgethan, sondern bestimmt sind, auf Generationen hinaus zu wirken. Er gehört wirklich zu den führenden Geistern unserer Zeit. Jeden Deutschen, dem es ernsthaft darum zu thun ist, aus dem kleinlichen Treiben des modernen literarischen Deutschlands und der Dekadenz-Atmosphäre, die man zum Teil künstlich nach Deutschland gebracht hat, herauszukommen, mag man ruhig auf Hebbel verweisen, vor allem aber den jungen Dichter, dem es um hohe Auffassung und tieferes Verständnis seiner Kunst zu thun ist. In Hebbels Werken, Tagebüchern, Briefen steckt wahrscheinlich das Beste, was seit Goethes Tagen über die Kunst gesagt worden, und das meiste, was seitdem Dogma oder Anschauung geworden ist, ist bei Hebbel wenigstens embryonisch vorhanden. Beispielsweise: Ueber die „Rosamunde" Uechtritzens schreibt Hebbel: „Nur vermisse ich in den Situationen das Atmosphärische und in den Charakteren das damit genau zusammenhängende Autochthonische, das sie als notwendige Produkte eben dieses und keines anderen Bodens erscheinen läßt." Das nennt man heute das Milieu.

Schließlich will ich noch auf einige kleine Irrtümer des Herausgebers aufmerksam machen. Im ersten Band, Seite 34, steht von einem Briefe „Schluß fehlt" und von dem auf ihn folgenden „der erste Teil des Briefes fehlt"; Datum und eine Bemerkung im zweiten Brief („das ist schon der dritte Bogen") beweisen, daß der zweite Brief eben der Schluß des ersten ist. Falsch datiert sind: der Brief an Kühne I, 424; es muß „Wien, den 21. Mai 1849" heißen statt 1848, da aus dem Inhalt hervorgeht, daß er nach der Belagerung Wiens geschrieben ist; ferner der Brief an Dingelstedt II, 46; es muß statt 1857 1859 heißen, wie schon der Anfang des folgenden Briefs („Ueber die Kluft einiger Jahre hinweg") beweist; endlich der Brief an Kuh II, 131; er stammt ebenfalls von 1859 statt 1857, denn Hebbel erwähnt darin, daß er 46 Jahre alt sei, und 46 und 13 ist 59, auch wird der Friede von Villafranca genannt.

Adolf Bartels.

Theater.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Berliner Bericht.

Es kommt eine Zeit der historischen Dramen über Berlin. Kaum hat Hauptmann seinen Florian Geyer herausgebracht, so erscheint Wildenbruch mit seinem „König Heinrich". Und das Ausstellungstheater des kommenden Sommers wird die ganze Geschichte Berlins in eine Reihe von Dramen umgießen.

Das Stück Wildenbruchs, welches am Berliner Theater seine erste Aufführung erlebte, ist in allen Punkten so das gerade Gegenteil vom Florian Geyer, daß sich der Vergleich gar nicht abwehren läßt. Hauptmann sucht in der Charakteristik wirklicher Menschen das Publikum zu interessiren, Wildenbruch verzichtet auf die feineren Linien und läßt die großen theatralischen Schlager auf die Zuschauer sausen. Das Drama Hauptmanns ist trotz aller Historie aus unserer Zeit geboren, ein Spiegelbild sozialistischer Bestrebungen; Wildenbruch ist zeitlos und nur im tiefsten Hintergrunde, wo sich der Papst zum Anwalt des armen Geistes erklärt und der König ihn aus seiner Herrennatur besiegt, ließe er etwas von modernem Empfinden ahnen, wenn man glauben könnte, daß Wildenbruch als Nietzscheaner gegen die Moral der Schwachen zu Felde ziehen wollte. Hauptmann erzählt die Dekadenz einer großen Strömung, ohne uns in den Konflikt selbst zu führen, ohne einen Helden überwinden zu lassen, Wildenbruch macht ein richtiges Drama mit auf- und absteigender Linie, mit dem siegenden Helden, in dessen Brust die beiden Seelen wohnen. Hätte Wildenbruch den Geyer geschrieben, so hätte er Alles auf den Konflikt geworfen, der zwischen der Ritterseele und dem Mitleid in Geyers Brust sich ausficht, und hätte den Geyer in der Größe seines ritterlichen Adels sterbend siegen lassen über die Unfähigkeit der demokratischen Intelligenz. Ja, er ist ein König, dieser Geyer, hätte man ihm nachgerufen, und nicht, wie man ihm bei Hauptmann nachruft, er ist nicht besser denn seine Feinde. Hauptmann läßt den Geyer erschöpft, und nicht einmal zum Selbstmorde kräftig genug, bei dem Schwager Hilfe suchen, der ihn verriet — das ist lebenswahr. Wildenbruch läßt den König Heinrich ganz heimlich zu dem geängsteten Papste in die Engelsburg eindringen und ihm den großen Fluch seines Heldengeistes an den Kopf schleudern — das ist schulmäßig. Aber wenn Hauptmann den schulmäßigen Helden in seiner dichterischen Phantasie wiedergeboren hätte, oder wenn Wildenbruch sein Drama aus einer edelsten Schullektüre, die es ist, zu einer innerlichen, persönlichen Dichtung hätte erheben können, so wäre das moderne historische Drama aus der Taufe gehoben worden.

Den äußeren Erfolg hat so Wildenbruch weg. Der Florian Geyer, welcher unterdessen noch mehr gekürzt worden ist, hat sich dadurch noch mehr von dem Buchdrama gleichen Titels entfernt, das vielleicht doppelt so stark ist, als das aufgeführte Stück, und mir persönlich den echten Hauptmann viel näher gebracht hat. Wildenbruch quälte sich nicht mit seinem Stoff; um ihn nicht auf einen Abend zu drängen, wo er ihm noch beschnitten werden könnte, entschloß er sich zu einem Doppelstück und wird dem „König Heinrich" noch „Kaiser Heinrich" folgen lassen, nach dessen Aufführung erst das endgiltige Urteil gefällt werden darf. Heut will ich vom ersten Abend erzählen.

Es ist also der Canossa-Heinrich. Canossa bildet den Mittelpunkt des Dramas. Da treffen sich die beiden großen Seelen, der Herrenmensch Heinrich, welcher frei von aller Überlieferung, ein halber Atheist, ein Schützer der Bürger, ein Mitleidiger gegen Arme und Beladene, ein Erdenmensch ist, der das Glück des Tages, das Glück der Liebe, das Glück des Genusses bis zur Hefe auskosten will, und der Papst Gregor, ein Asket des reinen Geistes, ein Zukunftsmensch, der das Weltreich des Kopfes für gekommen hält gegenüber dem Weltreich der Faust, ein Sozialist

Digitized by Google

großen Stils im Mittelalter. Was den König Heinrich zu Gregor trieb, war das für ihn unerträgliche Gefühl der Verlassenheit, welches nach dem Bannfluche des Papstes schwer auf ihm lastete; sein Herrenstolz hatte ihm die Strafe zugetragen, aber in dieser Strafe fand er sein lange mißachtetes Weib wieder, das Einzige, was ihm treu blieb, und durch diese Liebe entdeckte er in sich den Menschen, der Buße thut für den Herrenstolz. Was aber umgekehrt den Gregor zu Heinrich treibt, ist ein ganz Anderes, ein Persönliches. Gregor, der weiß, daß er solche Herrennaturen zu seinem Werke nicht brauchen kann, muß dennoch den König in ihm lieben, wenn er ihn wieder sieht; der Adel dieser Natur bezwingt ihn, weil er tief in seinem Innern selbst ein König ist, ein Gewaltsamer und Alleinherrscher, der sich nicht scheut, Blut und List zu brauchen, wenn sie seinem Ideale des Friedens dienen.

Das ist Wildenbruchs Canossa. Wie wir in der Schule lernen, daß Alexander der Große die hehrsten Pläne einer erlösenden Vereinigung von Orient und Occident im Kopfe trug, während er wirklich nichts als ein genialer Eroberer war, so macht Wildenbruch aus Heinrich und Gregor Vertreter der beiden großen Prinzipien des Mittelalters: Natur und Geist. Er tötet damit die Geschichte nicht, er lehnt sich sogar an sie an, aber er erweitert den Horizont, nach seiner Art nicht so sehr dichterisch, als begrifflich. Ein Grillparzer zum Beispiel hätte den Horizont dichterisch erweitert.

Die Vorbereitung nun zu diesem Canossa und die Folgen dieses Canossa — das ist der Inhalt des Dramas. Bis zurück in die Kinderzeit Heinrichs werden wir geführt, wo der junge eigenwillige König in die Zucht des Klerus gegeben wird, wir sehen ihn inmitten des treuen Worms im höchsten Aufschwunge seiner Herrennatur den Papst niederfluchen, wir sehen ihn im Kreise der Familie die Demut wiederfinden. Und ebenso wird die päpstliche Linie fortgezeichnet. Von seinem heiligen Stuhle, auf dem er gottähnlich salomonische Urteile fällt, sehen wir ihn herabsteigen in den Kreis seiner Mithelfer und die dämonischen Pläne des Zukunftsreiches entwickeln. Dann kommt, nachdem bisher die Akte abwechselnd jenseits und diesseits der Alpen gespielt haben, der Zusammenstoß in Canossa. Aber aus der gewaltigsten Versöhnung, in der die Weltgeschichte Thränen vergießt, blüht der alte Zwist, der unstillbare, nur wilder empor. Heinrich vernimmt von den Ränken des Papstes, der sich mit seinem Gegenkönig verbunden hatte, und wie vorher der Papst ihm in liebender Verehrung des Königtums um den Hals gefallen war, so entzündet sich Heinrich jetzt an dieser Rücksichtslosigkeit der päpstlichen Herrschaftsgelüste so scharf, daß er in loderndem Hasse den Freund wieder zum Feinde macht. Er belagert Rom. Der Papst flüchtet in die Engelsburg. Heinrich dringt zu ihm ein. In einer leidenschaftlichen Szene platzen zum letzten Mal die beiden großen Geister zusammen; mit furchtbarer Gewalt, in wahnsinnigem Aufschrei stoßen sich die beiden Pole ab, die sich so ähnlich sind, — der Papst ist krank, verlassen, schwach, verzweifelt, Heinrich stürmt Rom und, als Rache für Canossa, siegt nun der König des irdischen Reichs über den König des himmlischen.

Es ist ein vollkommenes Theaterstück. Alles, Handlung und Charaktere, Psychologie und Dichtung dient der wirksamen Szene. Die Disposition ist klar und lückenlos. Von der Rührung bis zum Fluche ist alles Situation geworden. Keine Sardousche Virtuosität drängt sich vor, und doch sind es alles bis unten hinab Rollen. Es ist deutsche, gründliche und ernste Arbeit. Volle vier Stunden lang wird man ungeschwächt in Spannung und Interesse gehalten. Fast vergißt man den einen wichtigsten und unersetzlichen Mangel, den das Stück hat, den Mangel einer offenbarenden dichterischen Persönlichkeit, so sehr hat hier ein Künstler erreicht, was er wollte.

Das fällt heutzutage doch auf, und bei Max Halbes letztem Stück „Lebenswende“ (Deutsches Theater) mußte man bitterlich daran denken. Halbe hat sich eine schöne Aufgabe gewählt. Lauter gebrochene Existenzen: ein Student, der verbummelt ist, eine sogenannte Witwe, die geliebt hat, ein Mädchen, das die Liebe gesucht hat, ein Genie, das auf Hilfe rechnete, ein Amerikaner, der sich gegen die Welt verhärtet hat. Der große Knacks ist über sie alle gekommen, und die Lebenswende ist eingetreten. Der Student gibt endgiltig den Ernst auf, die Witwe wirft sich weg, um dem Genie zu helfen, das Mädchen läßt sich fangen, da sie die Liebe nicht fand, das Genie verzweifelt an den Anderen, da sie ihm nicht eigenwillig helfen, der Amerikaner findet sein Herz wieder, da ihm die Wittwe doch das ihre schenkt. Also ist es doch wieder nicht diese Lebenswende bei der Witwe, also findet das Genie doch wieder die Unterstützung bei dem Amerikaner, also — — ja, ich gestehe, ich weiß nichts mehr. Mir wirbelt der Kopf, und ich kann Halbe nicht folgen. Ich sehe nur so viel, daß er aus einer Stimmung heraus, die ihm im Einzelnen oft sehr glückte und ihn zu einem trefflichen zweiten Akt führte, eine Handlung entwickeln wollte, die diese Stimmung wieder umwirft. Auch Halbe hat seine zwei Seelen. Er ist ein Stimmungsmensch, und daraus hat er die „Jugend“ geboren. Aber er ist auch ein Theoretiker, und so ist er zu seinem Hans-Sachsischen „Amerikafahrer“ gekommen. In der „Lebenswende“ streiten sich diese beiden Seelen. Seine Stimmungen, wie den Herbst des ersten Aktes, oder die Tragikomödie des Verbummelten, hätte er malen sollen, nicht dichten. Denn wenn er dichtet, passiert ihm ein theoretischer und verwirrter fünfter Akt, der uns plötzlich die Einsicht eröffnet, daß alle die Personen, die wir schon zu lieben angefangen hatten, nur Figuren sind. Sein malerisches Talent wird aber auch er, glaube ich, eher im Roman entfalten können. Mit der Bühne liegt er sich so in den Haaren, daß man wirklich anfangen könnte zu glauben, die letzte dramatische Epoche der deutschen Literatur nähere sich ihrem Ende.

Schon sieht man die bösen Früchte. Herr Skowronnek hat ein Stück am Schauspielhause aufführen lassen, das unter dem Titel „Die kranke Zeit“ mit Nordauschem Geiste die moderne Dramatik in trivialen Spott zieht. Das Publikum hat den Mann nicht niedergezischt, nur die anständige Kritik hat es ihm gehörig gesagt. Das Publikum flüchtet sich zu der Schönthan-Koppelschen Posse „Komtesse Guckerl“, die allerlei lustige Späße in das faltige Gewand der Empirezeit steckt und dem Fräulein Groß Gelegenheit giebt, bildhübsch zu erscheinen: wie vorzüglich steht ihr die hohe Frisur der Zeitgenossen Goethes! Wildenbruch ist der Retter in dieser Not.

Oskar Bie.

Dresdner Bericht.

Es ist schwer, der Thatsache der ersten Aufführung von Rudolf von Gottschalls Trauerspiel „Arabella Stuart“, die sich hier im Hoftheater vollzog, einen wirklich erfreulichen Zug abzugewinnen. Der Kreis unserer

Digitized by Google

künstlerischen Erfahrungen ist durch dieses wohl" schon vor mehr als einem Jahrzehnt entstandene Stück nicht erweitert worden. Jedermann wußte, wie eifrig sich der fruchtbare Verfasser Jahrzehnte hindurch um die Gunst der Bühne bemüht hat, ohne ihrer den Dichtern von Staatsaktionen gegenüber gesteigerten Sprödigkeit ein irgendwie dauerndes Zeichen der Neigung abgewinnen zu können. Sollte er mit Arabella Stuart mehr Erfolg haben? Selbst diese Frage ist unnötig, denn die Thatsachen haben sie bereits verneint. Man konnte also nicht erwarten, dem Verfasser mit der Ausgrabung dieses Werkes einen Dienst zu thun, und daraus folgt, daß auch dem Publikum kein Dienst geschah. Und den Schauspielern? Denen that man erst recht keinen Gefallen. Verlorene Liebesmühe, Schatten zu Lichtgestalten wandeln zu wollen! Es ist alles unheimlich leer und bleich, blutlos, schemenhaft, und Professor Röntgen könnte die Gottschallschen Gestalten so lange photographieren wie er wollte, das Bild gäbe nichts als einen leeren Raum. In Arabella Stuart ist das Nach-Schillersche Epigonentum vollständig bankerott erklärt. Das ist der Reinertrag des Abends.

Eine nähere Besprechung des Werkes verlohnt sich nicht. Das Stück hat fünf Akte; davon sind die ersten drei gutbürgerliche Komödie, die beiden letzten Tragödie. Der Liebeshandel der Arabella Stuart, der Tochter des zweiten Sohnes des Gemahles der Maria Stuart, Lord Darnley, mit William Seymour läßt uns herzlich kalt; die beiden sind für uns nichts als leere Namen ohne geschichtliche oder rein menschliche Bedeutung. Hier wie im ganzen Stücke wirkt der Aufwand an szenischem Apparat, an hochtrabender Sprache mit dem Gehalt in kläglichem Mißverhältnis. Der König Jakob ist eine hübsch gezeichnete Episodenfigur für einen Schwank; er sieht sogar in tragischen Momenten entschieden komisch aus. Der Zusammenhang der Vergiftung des Ministers Overbury durch die Schergen der Lady Howard mit der Haupthandlung ist völlig unerfindlich. Den uns an sich fern liegenden und jedes höheren Interesses baren geschichtlichen Stoff — es handelt sich um einen schon im Keime erstickten Versuch der Arabella Stuart, Jakobs Thron zu stürzen — unserm Empfinden nahe zu rücken, ist dem Verfasser völlig mißlungen.

Leonh. Lier.

Musik.

• Musikliteratur.

Allgemeine Gesangsschule. Von August Iffert. 1. Band, Theoretisches, 3 Bände Uebungspraxis; davon der erste bereits erschienen, während der 3. und 4. Band noch nachfolgen werden. (Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis des Bandes Mk. 3.—)

„Nun hat aber jede bedeutende Kompositionsperiode zu gleicher Zeit eine ihren Bedürfnissen und Forderungen entsprechende Gesangsschule hervorgerufen . . . Der entschiedenen Einführung des deklamatorischen Stils wird notwendig früher oder später die Entwickelung einer neuen Schule folgen, und da wir den Sieg jenes Stils in den Werken Wagners erblicken, so setzen wir voraus, daß auch die Änderungen, welche in der künstlerischen Bildung der Ausübenden notwendig folgen müssen, hauptsächlich von Deutschland ausgehen und sich hier vollziehen werden . . . Indem Wagner seinem Vaterlande ein Drama schuf, das in Übereinstimmung mit dem nationalen Genius desselben steht, legte er ihm zugleich die Pflicht auf, eine eigene seiner dramatischen Weise entsprechende Schule des Gesanges hervorzurufen . . . Es muß sich in Deutschland eine Schule des Gesanges bilden: denn gegenwärtig besitzt es kaum Sänger. Die vorhandenen sind zufrieden, wenn sie die Vorzüge ihres Organs zur Geltung bringen und im besten Falle »gut musikalisch« sind, ohne daß sie jemals sich anhaltendem, speziellem und gründlichem Studium des Gesanges hingegeben hätten . . . Holt sich nicht die Mehrzahl derselben ihre Erziehung auf den Brettern, zum großen Entsetzen musikalischer Ohren und zum Verderb ihres eigenen Talentes? Scheint es nicht, daß, je größer die Honorare, desto geringer die Studien werden?" So klagte schon vor einem halben Jahrhundert Franz Liszt. Und Wagner selber gar! Wem wäre es nicht zur Genüge aus zahlreichen Stellen seiner Schriften und Briefe, namentlich aber seines denkwürdigen Berichtes an König Ludwig II. über eine in München zu errichtende Stilbildungsschule, bekannt, daß er über den unaufhaltsam weiterbröckelnden Verfall der Gesangskunst zeitlebens in seiner lebendigen Weise gar noch beweglicher, gewissermaßen über den obigen Worten Liszts in doppeltem Oktavenunisono geklagt hat. Und wie steht es nun heute, ist es inzwischen besser geworden?

Darauf antwortet mit wahrer deutscher Gründlichkeit — zum ersten Mal wieder seit Julius Hey — die oben genannte neue Gesangsschule. Unter den vielen Gesangsschulen, wie sie eine nach der anderen im Laufe der Jahre veröffentlicht worden sind, wird man sicherlich der Iffertschen eine erste Stelle einräumen müssen. Ganz unzweifelhaft hat sie die Bedeutung eines gesangspädagogischen Quellenwerkes, und wer über alle einschneidend wichtigen Fragen der Gesangskunst tiefer eindringenden Rat und Aufschluß haben möchte, braucht nur zuversichtlich bei Iffert anzuklopfen. Die Befragung hat überdies auch ihre äußere Annehmlichkeit: Ifferts Darstellung ist immer klar anschaulich, gemeinfaßlich; seine Begriffsabgrenzungen, Zusammenfassungen, Lehrsätze und Regeln sind prägnant gefaßt, und noch dies: trefflich übersichtliche Disponierung liegt allen seinen längeren Erörterungen zu Grunde. In dem ganzen Werke spiegelt sich überdies eine sympathische Künstlerpersönlichkeit wieder. Keine Spur daher von Schulmeisterei an sich, kein grau abstraktes, bloßes Theoretisieren, wie es so häufig, ja in der Regel, künstlerisch angelegte Menschen vor näherer Bekanntschaft mit musikpädagogischen Schulwerken (nicht nur vor Klavierschulen!) jach zurückschreckt.

Eine Fülle des Wissenswerten, darunter viel Neues, Eigenes von Bedeutung, tritt uns entgegen in den einzelnen Kapiteln: Physiologie, Akustik, Das menschliche Stimmorgan, Die Tonbildung u. s. w. Vorwort und Einleitung gleich sind lesens- und beherzigenswert. Nicht nur Fachleute, sondern jeden kunstsinnigen Gebildeten muß es interessiren, wie streng sachlich Iffert sich hier über den traurigen derzeitigen Stand der Gesangskunst ausführlich verbreitet. Nachdem er mit kräftiger Polemik und feinen Anspielungen klar gemacht hat, weshalb unsere Singekunst so tief sinken konnte und mußte, setzt er sich mit den herrschenden Gegensätzen zwischen italienischer und deutscher Gesangsmethode sehr ernstlich auseinander. Als endgültiges Ziel fundirter künstlerischer Gesangsausbildung gilt ihm eine Überbrückung, Verschmelzung beider Methoden: „Wenn wir fürderhin eine Gesangskunst haben

Digitized by Google

und ihr erneutes Emporblühen herbeiführen und fördern wollen, so kann das nur auf der Basis der alten italienischen Gesangstonbildung möglich sein, in welche wir unsere konsonantenreiche Sprache in künstlerischer Weise hineinzufügen haben . . . Und mit dieser idealen Tonbildung muß eine ebenso ideale Behandlung unserer Sprache, eine musterhafte Artikulation der Konsonanten und eine viel genauere, weit mehr, als dies bisher fast allgemein geschah, den einfachen und klaren Regeln entsprechende Verbindung von Vokalen und Konsonanten angestrebt werden."

Gleichfalls von allgemeinerem Interesse ist das nächste Kapitel, in dem Iffert gewiß zur Freude aller ehrlichen Gesangspraktiker dem lächerlich scheinwissenschaftlichen, für den Laien geheimnisvollen und deshalb natürlich von Charlatanen mit Eklat ausgeübten Hereinziehen physiologischer Forschungsergebnisse in die Unterrichtspraxis unerbittlich die Thür weist. Daß dem praktischen Gesangsunterricht mit Anwendung physiologischer Kenntnisse und Experimente nicht direkt Nutzen erwachsen kann, müssen schließlich alle die gelehrten Physiologen selber, wie sie Iffert der Reihe nach anführt, einer dem anderen gewissermaßen antwortend, zugestehen. Physiologen sind keine Gesangslehrer, und umgekehrt. Iffert läßt hier also fröhlich „die Gelehrten sich zanken und streiten", und man denkt ihn selbst sich als neutralen Zuschauer, ein Vanitas Vanitatum Vanitas auf den Lippen. Wie geschickt von ihm solche kluge Jason-Methode hier anzuwenden: die Gelehrten, die natürlich alle verschiedener Meinung sind, zu versammeln, Drachenzähne unter sie zu säen, daß einer den andern abthue. Besonders schlimm kommt Merkel bei diesem Rupfen weg. Der hat es aber wahrlich auch verdient, hat er doch z. B. eine so ungeheuerliche Meinung verlauten lassen, wie diese: „Ob sich mit der Zeit eine Methode wird ausfindig machen lassen, durch welche man in der Mutationsperiode nach Belieben Tenöre oder Bässe erziehen könne, muß der Zukunft anheimgestellt werden." Mackenzie behält am Schluß wenigstens die Klingel in der Hand und übertönt die Kollegen mit den vernünftigen Worten: „Meines Erachtens ist es ebenso überflüssig, daß ein Sänger den Bau seines Stimmorgans kenne, wie es unnötig ist daß ein Maler mit der Anatomie des Auges und der Technik des Augenspiegels (cf. Kehlkopfspiegel) vertraut sei. Möglicherweise macht eine solche Kenntnis den Sänger bei einer Beschäftigung befangen, die rein automatisch sein soll. Das Lehren des Gesanges mit Hilfe der Anatomie ist ein Unsinn, der den Schildbürgern Ehre machen würde." — Wichtiger für den Sänger als physiologische Kenntnisse gelten Iffert die akustischen. Auf diesem Gebiete sich wissensdurstig umzuthun, hat für den Sänger als Musiker seinen Wert, wenn ihm auch eine unmittelbare Nutzanwendung für seine Gesangspraxis nicht daraus erwachsen kann.

Recht zu Worte kommt der praktische Gesangslehrer Iffert in den folgenden Kapiteln, wo er klar und zielbewußt darlegt, wie die Tonbildung, die Entwickelung und Durchschulung der Stimme rationell gehandhabt werden muß. Leider können wir hier nur bei Ifferts bedeutsamsten wirklichen Neuerungen länger verweilen. Sehr belehrend läßt er sich zunächst über die verschiedenen Resonanzerscheinungen aus, ausführlich darlegend, was einem in anderen Schulen meist nur andeutungsweise begegnet ist. Ganz ausgezeichnet sind Atmung und Halsmuskelthätigkeit behandelt. Den Nutzen seiner trefflichen Atemübungen auszuprobiren, dürfte viele Gesangslehrer reizen. Auch die Übungen, die Halsmuskeln zu lockern (besonders die zweite) sind von einleuchtendem Nutzen. Nachdem die Brustresonanz erledigt ist, redet Iffert bei Behandlung der Kopfresonanz mit aller Entschiedenheit der Resonanzbeihülfe der Nase das Wort: „Die Nase ist ein Hauptresonanzraum, den man, je weiter nach oben in der Stimmlage, um so mehr möglichst klingend auszufüllen hat, wenn man die Stimme nicht eines der natürlichen und wertvollsten Klangmittel berauben will." In dem Kapitel von der Praxis des Unterrichtes verfährt Iffert so, daß er von hinten herum sich vorerst mit der Beseitigung aller in Frage kommenden Fehler (flache, hohle, gepreßte, gaumige oder kehlige Tongebung) gründlich befaßt, um Fundament zu legen zur „Entwicklung der Stimme zum künstlerischen Instrument". Am Schluß dieses ausgezeichnet durchgeführten wichtigen Abschnittes hängt er eine „Warnungstafel" heraus: er warnt eindringlich vor Tiefstellen des Kehlkopfes, vor zu weitem Mundaufreißen, vor gewaltsamem Niederdrücken der Zunge, vor absichtlichem Hochheben des Gaumens während des Singens und endlich vor Anwendung des harten Glottisanschlags. Ifferts positive Regeln für die Entwicklung der Stimme lauten: 1. „Man entwickele den Ton mit Vokalisationsübungen aus der Halbstimme". 2. „Entwickelung des Gesangstons aus dem Sprechtone heraus." 3. „Bei der Bildung der Stimme hat man von den unteren Tönen der Mittelstimme auszugehen und nicht aus den tiefsten Tönen der Bruststimme zu beginnen." Aus dem Folgenden sei noch hervorgehoben, daß Iffert vor einseitiger Unter- und Ueberschätzung des Vokals a und vor Vernachlässigung der übrigen Vokale warnt. Bei Männerstimmen sind die Vokale i und ü von größter Wirksamkeit und bewähren sich in vielen Fällen als Ausgangspunkt der Tonbildung." Für sehr wirksam hält er, den Konsonanten m vor den zu singenden Tonreihen als Vorbereitung für Vokaleinkleidung unterzulegen. „Es giebt in der That nur einen richtigen Ansatz des Tones und kann nur einen geben: alle wirklich guten Sänger haben diesen Ansatz, der alle überhaupt nützlichen guten Eigenschaften in sich schließt. Dieser Ansatz gibt der Stimme diejenige instrumentale Basis, auf der alle Töne des Gesamtumfanges mit allen Vokalen, in allen Stärkegraden, in allen Schattierungen mit anscheinend gleich geringer Anstrengung gesungen werden können." Am Schlusse seiner Abhandlung über die Stimmregister behauptet der Verfasser, nachdem er zuvor a. u. dem leider so beliebten Hinaufschrauben der Brust- und Mitteltöne scharf entgegen getreten ist, daß in der Ausschließung des Studiums der Voix mixte der Mangel an glänzenden Tenorstimmen, wie er immer fühlbarer wird, zu suchen sei. „Bei der Stimmentwickelung, wie wir sie angegeben haben, also bei losester Führung des Atems, bei weicher Muskelhaltung und daraus entspringender Bildung eines vollen und doch in sich lockeren appoggios ist die Bildung einer schönen und tragfähigen Voix mixte eine höchst einfache und leichte Sache, deren Erringung jeder Stimme zugängig ist, vorausgesetzt, daß deren Inhaber genügend künstlerische Intelligenz und Ausdauer im Studium besitzt . . . Um von vornherein eine rechte, natürliche Registeranlage zu erzielen, habe man immer die des Weiteren ausgeführten Punkte im Auge: Man gehe mit leichter Tongebung in bewegten Figuren von der unteren Mittelstimme aus (erst später nehme man die Bruststimme in milder Haltung hinzu), wahre dem Ton den luftigen, lockeren Charakter der Halbstimme und

Digitized by Google

gebe ihm in dem ruhenden Atem eine konsistante Basis, welche die Stimme gesund und allen Anstrengungen gewachsen macht. Es ergibt sich dann jener absolute Ausgleich der Stimme, der sogar Gesangsfachmänner zu glauben verleitet hat, die ganze Stimme sei nur ein einziges Register."

Ungern übergehe ich nun die nächsten Kapitel, um bei dem Neuen, Eigenen in Jfferts Lautlehre und seiner neuen Art des Solfeggierens länger verweilen zu können. Die Koloratur, um nur einen flüchtigen Blick in dieses wichtige Kapitel zu werfen, gilt unserm Gesangsmeister in erster Reihe als ein sehr wichtiges kunstgesangliches Erziehungsmittel. „Das Studium der Koloratur ist für die Leichtigkeit, Anspruchsfähigkeit, Größe und Ausdehnung der Stimme von außerordentlicher Wichtigkeit und daher von allen Vertretern der wirklichen Gesangskunst, besonders in der italienischen Blütezeit, aufs eifrigste und erfolgreichste gepflegt worden." — Was ferner die neue Lautlehre betrifft, so sehen wir in dem betreffenden Abschnitte die Sprachbehandlung, wie sie doch namentlich hinsichtlich des Wagnerschen Sprachgesanges zumal heute von einschneidender Wichtigkeit ist, in ein einfaches, übersichtliches System gebracht, dieses aber wieder entsprechend nach allen Richtungen hin ausgebaut. Dadurch hat dieser schwierige Gegenstand in der That eine bedeutsame klärende Vereinfachung erfahren, daß sich jeder Gesangstudierende erheblich leichter auf diesem schwierigen Gebiete seines Studiums zurecht zu finden vermag. Ausgezeichnet zumal sind die reichlich überall angehängten Beispiele gewählt. Auf diese neue Lautlehre nunmehr gründet sich Jfferts nicht minder vortreffliche neue Art des Solfeggierens zur Entwickelung einer fehlerfreien Tonbildung. Mit wahrer Genugthuung begrüßt man es hier, von einem deutschen Gesangslehrer endlich die Aretinischen Solmisationssilben endgültig beseitigt zu sehen. Ihre Unzulänglichkeit weist Jffert schlagend nach. „Da muß es dann eigentümlich erscheinen, daß sich die gründlichen Deutschen bisher (also viele Jahrhunderte lang) mit den Aretinischen Silben begnügten, weil doch diese Silben nur vier Vokale: o, e, i, a enthalten und daher den deutschen Text, in dem acht Vokale gleichwertig wechseln, unvollständig und unzweckmäßig vorbereiten. Jfferts eigene, neu aufgestellte Solmisationssilben, die aus den 5 Konsonanten f, w, s, m, n (die den Ton dirigieren) jeder in Verbindung mit unseren 8 deutschen Vokalen bestehen, 40 an der Zahl, sind: fi, fe, fa, fo, fu, fä, fö, fü; wi, we, wa, wo, wu, wä, wö, wü; si, se, sa, so, su, sä, sö, sü; mi, me, ma, mo, mu, mä, mö, mü; ni, ne, na, no, nu, nä, nö, nü. Alle diese Silben können jedem beliebigen mit Vokalise oder Solfeggio bezeichneten Tonstück in geeigneter Weise unterlegt werden.

Der Raum erlaubt es nicht, noch einiges mehr aus den lehrreichen Abschnitten über Anlagen, Studium und Diätetik der Stimme mitzuteilen. Sehr verdienstlicher Weise beschließt Jffert den theoretischen Teil seiner Schule damit, Ornamentik und Vortrag ausführlich zu behandeln, welche wichtigen Lehrgebiete bisher in Gesangsschulen meist schmählich ignoriert worden sind, so daß sie einem hier immer rein wie Findel- und Waisenhäuser vorkamen. Zahlreiche, vortrefflich ausgewählte Beispiele, glücklicherweise auch aus modernen Kompositionen (aus Liedern, Oratorien und Opern), bilden die Unterlagen seiner scharf und klarpräzisierten Belehrungen.

Was endlich die praktischen Teile der Jffertschen Schule angeht, so ist in jedem das vollständige praktische Studienmaterial für die betreffende Stimmgattung in konzentrisch sich ausbreitender Folge zusammengetragen. Alle die zahlreichen Uebungen und Solfeggien hier, die Jffert unter Beihülfe des Herrn Otto Singer, eines ausgezeichneten Musikers, aufs genaueste dynamisch bezeichnet hat, sind den bewährtesten und bekanntesten solcher Studiensammlungen entnommen.

Deutscher Jüngling, und du deutsche Jungfrau, die ihr beide euch als „künftige Lichter" „entdecken" laßt und nun fröhlich von großmächtigen Lorbeerkränzen mit roten Schleifen und Blumen in Lyraform träumt, nehmt treu gemeinten Rat an! Vertieft euch, so ernst und gründlich ihr das nur vermögt, bevor ihr den folgenschweren Schritt thut und wohl gar gesicherten Erwerb fahren laßt, in die Kapitel der Jffertschen Schule über „Die Anlagen" und „Das Studium." Erwägt und nehmet Jfferts beherzigenswerte Ausführungen hierüber zu Gemüte, bevor ihr euch nach einem Firmenschild umseht, „vertrauensvoll" bei einem „Gesangsmeister" anzuklopfen. Wie oft führt nicht der Weg zur Kunst schließlich in die Höhle des Löwen, wenn auch auf Umwegen — anfänglich auf blumigen, dann auf grausamen mit Disteln und Dornen. Möchte Jfferts „Allgemeine Gesangsschule", als ohne Frage das wertvollste neue gesangspädagogische Werk, schnell wachsende allgemeine Beachtung finden. Am trüben, wolkenbedeckten Nachthimmel unserer gegenwärtig so tiefgesunkenen Gesangskunst dürfte dann verheißungsvolle Morgenröte aufschimmern. Karl Söhle.

Bildende Künste.

* Berichte über bildende Kunst.

Dresdner Bericht.

„Laßt die Sonne herein" — diese Worte Claude Lantiers in Zolas Roman L'œuvre fallen einem ein, wenn man Jean François Raffaellis Ansichten von Paris sieht, die in der Ernst Arnoldschen Sezessionisten-Ausstellung gegenwärtig in so reicher Menge ausgestellt sind. Selten haben wir einen Künstler gesehen, der das im Freien umherflutende, alle Gegenstände umspielende Licht mit gleicher Virtuosität wiederzugeben verstünde. Die Straßen, die Boulevards, die Plätze mit den flanierenden Spaziergängern, mit den marschierenden Soldaten, den dahinrollenden Omnibussen, den radfahrenden Damen, laufenden Kindern, spielenden Hunden — das ganze Treiben der Weltstadt mit seinem ununterbrochenen Gehen und Kommen ersteht vor unseren Augen: so charakteristisch erfaßt sind die Typen, so scharf beobachtet die rasch sich wandelnden Bewegungsbilder von allem, was die Straßen der Weltstadt erfüllt, so trefflich steht jede Person, jeder Gegenstand, rings von Luft umgeben in seiner richtigen Entfernung vor uns. Und all das ist keineswegs nüchtern, es ist durchaus künstlerisch gesehen und geistreich unbekümmert wiedergegeben mit freiestem und mit feinstem Auge auch für den eigentümlich märchenhaften Reiz, den das Weben des Sonnenduft's über die stolzen Kirchen und Paläste der Großstadt legen kann.

Freilich, uneingeschränkt können wir Raffaelli nicht loben. Er ist Impressionist, ein Luft- und Lichtmaler ersten Ranges, aber es kommt ihm nicht darauf an, mitten in die Bilder, die doch durch malerische Werte sich dem

Digitized by Google

Beschauer vom richtigen Standpunkte aus ergeben sollen, Figuren hineinzusetzen, die in rein zeichnerischer Weise sogar mit recht derben Strichen umrändert sind, und auch in der Lichtführung gestattet er sich, um des Eindrucks im Ganzen willen, im Einzelnen Freiheiten und Willkürlichkeiten, die an die Grenzen des Möglichen gehen. Ja auf mehreren Bildern scheint der Erdboden wie von verschiedenen Standpunkten gesehen zu sein, und auf eine gewisse Manier deuten endlich die Wellenlinien, mit denen er die Umrisse seiner Personen zu geben pflegt. Indes das alles hindert uns nicht, in Raffaelli eine bedeutende Persönlichkeit zu sehen; die rein künstlerische Art, wie er sich gibt, zieht uns immer von neuem an und versöhnt uns mit seinen Schwächen. Kenner seiner Kunst versichern übrigens, daß seine besten Werke — und ein Künstler kann verlangen, nach diesen abgeschätzt zu werden — ganz frei von solchen Mängeln seien.

Zahlreiche kleinere Bilder Raffaelis führen uns in eine Welt, die er für die Kunst entdeckt hat. Es ist die Grenze von Stadt und Land, die Gegend am Weichbilde von Paris, wo in kleinen Häusern kleine Leute wohnen, die, von dem Treiben der Weltstadt wenig berührt, ein stilles behagliches Heim haben. Raffaeli wohnt schon lange da draußen; er ist wie einer seiner Pariser Verehrer sagt, „der Vertraute, der Geschichtschreiber, der Dichter dieser kleinen Leute“ geworden, wie es einst Ludwig Richter an den Ufern der Elbe um Dresden war. Freilich, von dem gemütlichen Humor Richters ist Raffaelli weit entfernt. Richters Menschen sind innerlich belebt, sie gaben das sonnige Gemüt dieses warm empfindenden Künstlers wieder, Raffaellis Menschen sind nur äußerlich belebt. Er lebt unter den kleinen Leuten am Weichbild der Großstadt nicht gerade als überlegener Großstädter, der hinterher Satiren schreibt oder Karikaturen für Witzblätter zeichnet, aber doch als scharf beobachtender Philosoph, dem kein charakteristischer Zug in dem natürlichen Behaben und in der Lebensluft dieser Leute entgeht. Es ist die echte Armeleute-Malerei, aber ohne eine Spur von Absichtlichkeit oder Tendenzmacherei.

Raffaelli ist ein rechter Demokrat in der Kunst. Als solcher giebt er sich auch in seiner Philosophie de l'Art moderne, von der das vierte Kapitel Étude des mouvements de l'Art moderne et du Beau charactéristique in einem seiner Ausstellungs-Kataloge abgedruckt ist. Es ist vielleicht von Interesse, davon einiges wiederzugeben.

Er beginnt mit dem Hauptsatze: „Der Charakter ist in einer positivistischen Zeit das wesentliche Schöne.“ Den Realismus und den Naturalismus verwirft er. Ohne das Schöne giebt es für Raffaelli keine Kunst, weil unsere (künstlerische) Thätigkeit sonst gleich Null sein würde. Naturalismus ohne das Schöne würde eine Dummheit sein. Die Schriftsteller — Zola, Huysmans, Géard, Maupassant, Hennique — wissen das wohl, so meint er, aber die Maler, die ja nicht zu denken pflegen, wissen das nicht, darum ist das meiste, was sie schaffen, wertlos. Das Ideal des Schönen aber wechselt je nach der Rasse, der Persönlichkeit, der Bildung, den Assoziationen. Einer sagt angesichts des Meeres: Welche Masse Wasser! der andere: Wie herrlich und erhaben ist das! Der eine sieht in dem Bruchstück eines antiken Bildwerkes ein wertloses, vielleicht gar abscheuliches Stück Stein, der andere ein „närrisch schönes“ Kunstwerk. Das Schöne liegt also nicht in der Natur selbst, sondern in der bewußten Liebe, oder anders ausgedrückt, im Charakter, denn im Charakter wird das Bewußtsein sicherlich das Kennzeichen einer eigentümlichen Zweckmäßigkeit finden, die er alsbald seiner Liebe für würdig erklären wird. Weiter führt Raffaelli aus, daß das Schöne in einer Demokratie ganz verschieden sein werde von dem Schönen in einer Aristokratie. Das Schöne der „Neuen Gesellschaft“ liegt in dem individuellen Charakter ihrer Menschen; der Menschen, welche langsam ihre Vernunft erobert haben, mitten heraus aus den Verirrungen, welche alle Eigennützigen durch die so leicht einzuflößende Furcht heraufbeschworen haben; der Menschen, welche ihre Freiheit errungen haben nach Jahrhunderten des Elends, der Quälerei und nichtswürdiger Mißbräuche, wo der Stärkere stets den Schwächeren unterjocht hat. Das ist das Schöne bei uns! Wir müssen die Züge dieser Individuen festhalten, von den ersten bis zu den letzten, weil sich alle um die Menschlichkeit verdient gemacht haben. Wer klein denkt und nur angesichts großer Männer sich der Größe des Menschen bewußt werden kann, der wende sich an unsere Lesseps, Edison, Pasteur oder auch an unsere Politiker, Feldherren, Schriftsteller, Künstler, Großkaufleute, an unsere berühmten Industriellen, an die Philosophen: wem aber die Seele sich hebt und das Herz schlägt für die erhabene Schönheit seiner Rasse, der nehme die demütigsten, die Barfüßler, und die letzten unter den armen Leuten! Alle haben gekämpft, alle haben sich angestrengt, alle sind Sieger, mögen sie mit Ideen oder mit den Fäusten ohne rechtes Verständnis gekämpft haben. Wir schulden ihnen Bewunderung. Nur eines steht fest: der Mensch, groß, aufrecht und frei! Und die bewundernswürdige Idee, die wir uns davon machen können. Um aber so viel Schönheit zu erreichen, genügt es nicht, diese Menschen zu kopieren, müssen wir uns vielmehr an der Idee dieses ganzen Menschen berauschen. Aber dieser Rausch leidenschaftlicher Liebe liegt nicht in der Natur, er schlägt im Herzen und ihr anderen Maler seid gleichgiltig; eure angewandte Kunst beweist es, und ihr scheint euch nur mit einem vertrauten Handwerk zu beschäftigen. — Der Charakter ist der hervortretende Zug. Wenn nun, um vom künstlerischen Standpunkte zu sprechen, ein Individuum eine vollkommene Idee von dem hat, was es sieht, und wenn es diese Idee in einem Kunstwerke darstellt, so wird dieses Werk ein Werk des Stils und des Charakters, denn diese beiden sind tiefinnerlich verbunden. Ein Gemälde kann nur dann Charakter haben, wenn der Gedanke (la pensée) von einem natürlichen Charakter getroffen worden ist. Eine Photographie nach dem Kopfe eines großen Charakters ist nur das stoffliche Abbild eines Charakters. — Raffaelli schließt seine langausgedehnte Studie, die freilich nicht viel anderes ist, als eine Verallgemeinerung seiner ganz persönlichen besonderen Kunstauffassung, mit folgenden Worten: „Der Charakter ist die Freiheit, die allen Anstrengungen der Natur eigentümlich ist. Der Charakter ist die moralische Freiheit des Individuums. Der Charakter ist also die Freiheit von allem, darum denke ich, wir müssen ihn entdecken und festhalten überall, wo wir ihn treffen, denn er ist immer das Kennzeichen einer gewissen Nützlichkeit in der Natur. Beim Menschen aber ist er das Zeichen der Inbesitznahme der Kräfte eines ganzen Wesens und das entsprechende Zeichen seiner Freiheit selbst.“

Solchen Ansichten gemäß ist Raffaelli natürlich besonders als Bildnismaler thätig. Hier weiß er eine bedeutende Tiefe der Charakteristik bloßzulegen. Auch ein größeres Bild, Clémenceau vor seinen Wählern im Cirque

Digitized by Google

Fernando zu Paris, das eine Menge von bekannten Politikern der radikal-republikanischen Partei aufweist, gehört in diese Gattung.

Weiter hat Raffaelli auch eine Reihe farbiger Radierungen und Kaltnadelblätter ausgestellt, unter denen sich eine Anzahl duftiger Landschaften befinden. Er erneuert damit die reizvolle Kunst der Le Blond, Gautier d'Agoty und Debucourt. Die meisten dieser farbigen Radierungen sind mit fünf Kupferplatten gedruckt: blau, rot, gelb, Uebergänge, Umrisse. Auch als Illustrator ist Raffaelli vielfach thätig und endlich hat er sich auch als Bildhauer versucht. In der Plastik will er als Reformator des Reliefs gelten, indem er sie wie durchbrochene Arbeit ohne Hintergrund (relief à jour) gestaltet. Wir können uns dafür nicht erwärmen. Ein Relief ist nach der bisherigen Kunstweise als Aufplattung des Körperlichen auf die Fläche aufzufassen, bedarf also eines Hintergrundes, der je nachdem ideal oder real gegeben worden ist. Eine solche Erklärung ist natürlich kein Hindernis, etwas Neues zu entdecken; das Neue erfordert einfach eine neue Erklärung. Indes diese durchbrochenen, hintergrundlosen Reliefs erfordern, wie man sieht, schließlich doch einen Hintergrund. Man wird sie daher als eine Verirrung bezeichnen müssen.

Wir haben nun von etwas sehr andersartigem zu sprechen, von der Sebastian Bach-Ausstellung im Lichtenbergschen Kunstsalon. Es handelt sich dabei um ein Leipziger Unternehmen ganz eigener Art, welches ein vorzügliches künstlerisches Ergebnis gehabt hat. Auf das Betreiben einiger für Bach begeisterter Herren hat man auf dem Johannisfriedhofe in Leipzig nach Bachs Gebeinen gegraben und mit glücklichem Erfolg in einem eichenen Sarge ein Skelett gefunden, dessen Schädel sich beim ersten Blick als der einer Persönlichkeit besonderer Art ergab. Die Vergleichung mit den vorhandenen beglaubigten Bildnissen Bachs macht die Annahme, daß es sich um Bach handelte, noch wahrscheinlicher, und so wurde der bekannte Bildhauer Karl Seffner beauftragt, über dem Schädel eine Bachbüste zu formen. Der Anatom Prof. His stellte zahlreiche Messungen an darüber, wie hoch sich über dem Schädel die Weichteile durchschnittlich erheben, und an diese Durchschnittswerte — für das Alter von 50—72 Jahren — hat sich Seffner bei seiner Arbeit gehalten. Das Ergebnis ist, wie gesagt, vorzüglich. Der Vergleich mit den vier sehr verschiedenwertigen Oelbildnissen und Kupferstichen zeigt, wie trefflich Seffner es verstanden hat, die charakteristischen Züge aus jedem herauszusehen und sie zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen, das uns anmutet, als müßte diese prächtige Büste nach dem Leben modelliert sein. Zwei Broschüren von Prof. His in Leipzig (in F. C. W. Vogels Verlag) geben ausführliche Auskunft über die überaus sorgfältigen Vorbereitungen zur Schaffung dieser idealen Bachbüste. Möchten gute und nicht zu teure Abgüsse in Originalgröße allen Verehrern Bachs die Erwerbung dieses Schatzes ermöglichen; Seffners Büste wird ihnen geben, was sie bisher überall vergeblich suchen mußten.

Gleichzeitig mit diesem Werke und seinen Vorarbeiten ist bei Lichtenberg eine ganze Sammlung von Bildwerken der amerikanischen Bildhauerin Frau Cadvallader-Guild ausgestellt. Sie bekunden unverkennbar hohe Begabung, sind aber von recht ungleichem Werte und lassen einen persönlichen festen Stil noch vermissen. Sehr ärgerlich sind die sentimentalen Unterschriften, — unter einer an sich ganz hübschen Kinderbüste steht z. B. „Mutterlos", unter einer zweiten: „Erstes". Eine solche Spekulation auf die Empfindsamkeit unkritischer Beschauer, die bereitwillig in die Kunstwerke hineinschaut, was gar nicht darin liegt, ist unkünstlerisch. Die besten unter den Bildwerken der Frau Cadvallader-Guild sind wohl die Büste Hans Thomas und eine sehr feine kleine Statuette.

Schließlich sei noch einiger kleiner Werke des Dresdener Bildhauers Arnold Kramer gedacht, dessen Kunst sich in den letzten Jahren unverkennbar entwickelt hat. Außer einer schönen und charakteristischen Bildnisbüste hat er diesmal einen Luzifer ausgestellt, der auf einem Felsblock sitzt: einen vortrefflichen Akt in ausdrucksvoller Bewegung, und zum dritten ein kniend betendes Mädchen dessen ganz andersartige künstlerische Wirkung nicht minder unmittelbar und echt ist. Paul Schumann.

* Kunstblätter und Bilderwerke.

Verein für Originalradierung in München. Jahrgang 1895. (München, Kommissionsverlag der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vorm. Bruckmann. Remarkabdrücke auf Japanpapier Mk. 100.—, Abdrücke auf echt holländischem Papier Mk. 40.—).

Unsere Leser wissen, daß der Kunstwart seit seiner Gründung mit besonderer Freude auf alles hinweist, was ihm zur Hebung der Radierung oder zur Verbreitung der Freude an dieser edeln Kunst irgendwie förderlich erscheint. Betrachten wir etwas skeptisch die Sicherheit, mit welcher der Münchener Verein für Originalradierung in seinem Prospekte von der „feinen künstlerischen Empfindung der Gegenwart" gerade für echte graphische Kunst spricht, so sind wir also doch ohne weiteres Bundesgenossen dieses Vereins in seinem Bestreben, hier zu schaffen und zu verbreiten. Wem einmal der besondere Reiz „selbständiger, nur als Radierung vom Künstler empfundener Blätter" aufgegangen ist, dem wird er ja bald zu einem der intimsten Kunstgenüsse überhaupt, denn, wie jener Prospekt sagt, „kraftvoller, vieltöniger und doch ebenso zart wie die Handzeichnung, bietet die Arbeit des Griffels der Individualität Gelegenheit, sich eine selbständige Ausdrucksweise zu schaffen, wie es nur irgendwie die Malerei vermag." Ist doch die Original-Radierung „soviel wie direkte Handschrift des Künstlers": „die Leichtigkeit, die in ihrer ungezwungenen Linienführung liegt, läßt die Individualität des Künstlers aus seiner Schöpfung so deutlich sprechen, daß die Radierung sogar als von graphologisch eminenter Wichtigkeit erscheint." Ich glaube, man darf ruhig bis zu der Behauptung gehen: der Sinn für das „spezifisch Künstlerische" läßt sich an nichts besser üben, als an Originalradierungen.

Dem Münchner Radierverein ist nun nachzurühmen, was nicht viel zu sagen scheint und doch viel besagt: daß er sich nicht durch Rücksichten auf die Wünsche des Publikums von seiner eigentlichen Aufgabe abbringen läßt. Das Publikum in seiner großen Mehrheit freut sich am sogenannten „Fertigen", es will hübsch deutlich sehen, was alles ist, und wenn dann das, was es sieht, etwas „Nettes" ist, so fühlt sichs befriedigt. Wer tiefer ins Künstlerische eindringt, hat dagegen am Mitschaffen mit dem Künstler seine hellste Freude, hat sie daran, daß er spürt, wie sein Sinn nachgeht, wohin ihn der Künstler leitet, hat sie daran, daß er so gleichsam mit den Augen des Künstlers sieht, er selbst und doch zugleich eine zweite, freie Persönlichkeit, dem der Künstler die seinige und seine feineren Augen ge-

Digitized by Google

liehen hat. Das Unvollendete, das nur leicht Hingeworfene, Studien und Skizzen zu betrachten, verschafft daher dem Empfänglichen gerade den größten Genuß, und nicht zunächst als Umrisse oder Flächen des dargestellten Gegenstandes sieht er dann Linien und Töne, sondern als eigentümlich bezeichnende Ausdrucksmittel des besonderen Verhältnisses, in dem der Künstler zu jenen Dingen stand, während er schuf. Hinsichtlich des Schwierigsten aber auch des Höchsten in Kunstgenuß, der Versenkung in fremde Persönlichkeiten, stellt also die Münchner Mappe schon einige Anforderungen an den Beschauer. Sehr dankenswerter Weise: sie wird auf manchen nicht sogleich mit voller Kraft, auf alle aber desto nachhaltiger wirken und mit der Zeit die Freude an ihren Gaben steigern, wie sich die Freude am Verkehr mit interessanten Menschen steigert, je tiefer sie uns im Laufe der Zeit durch ihre Worte in ihren Geist sehen lassen.

Es widerspricht mir, hier, wo die Blätter augenscheinlich sehr zweckbewußt und sorgfältig aus einem reichen Materiale gesichtet sind, am Einzelnen zu mäkeln oder zu loben — was zu loben ist, ergibt sich in der für eine kurze Anzeige doch einmal notwendigen Allgemeinheit von selbst, was nicht befriedigt, sind zu allermeist unvermeidliche »défauts des vertus.« Julius Dietz, v. Berlepsch, Linda Kögel, Ubbelohde, Ernst Zimmermann, G. A. Hoffmann, Feldbauer, Meyer-Basel, Pankok, H. v. Heyden, Degenhard, Naager — schon die Aufzählung der Vertretenen spricht auch dafür, daß über Aufnahme oder Ablehnung kein Berühmtheitenkultus, sondern der Wert der Sache allein entschieden hat. Hinsichtlich der Technik, der Stoffe und der die Stoffe beleuchtenden Stimmungen ist der Inhalt der Mappe so mannigfaltig, wie er nur sein kann, alles aber ist echte Griffelkunst, deren Stil von dem keiner anderen Kunst irgendwie unkünstlerisch beeinflußt ist. Daß die Drucke auch als solche zum größten Teile vortrefflich sind, braucht kaum erwähnt zu werden. A.

La Peinture au Château de Chantilly. Par F. A. Gruyer. Écoles étrangères. Ouvrage illustré de quarante héliogravures par Braun, Clément et Cie. Paris. Librairie Plon, E. Plon, Nourrit et Cie. Frcs. 40.

Der Herzog von Aumale besitzt bekanntlich im Schlosse zu Chantilly eine berühmte Gemäldesammlung, die er, wie das Schloß selber, dem Institut de France vermacht hat. In der Kunstgeschichte berühmte Gemälde, wie Raffaels drei Grazien und seine Madonna aus dem Hause Orleans gehören ihr an, und der Herzog hat seinen Besitz an Gemälden, Handzeichnungen u. s. w. noch bis in die letzten Jahre in geeigneter Weise zu vermehren gewußt. Das schöne Werk, von dem wir heut sprechen, ist auf zwei Bände berechnet, von denen der erste, eben der schon erschienene, den fremden Malerschulen, der italienischen, der vlämischen, der holländischen, der deutschen und der englischen gewidmet ist, während der zweite ausschließlich der französischen Schule vorbehalten bleibt. Das Werk ist mit all der Vornehmheit ausgestattet, an die man bei derartigen französischen Veröffentlichungen gewöhnt ist. Insbesondere sind ihm 40 Heliogravüren aus der berühmten Kunstanstalt von Adolf Braun und Cie. zu Dornach i. Els. beigegeben, die an Klarheit, Schärfe, Feinheit der Übergänge u. s. w. dem Höchsten gleich kommen, was diese Technik noch geboten hat. Wir finden da u. a. Filippino Lippis Madonna mit Petrus und Antonius, Piero di Cosimos Simonetta Vespucci, Sandro Botticellis Herbst, Filippino Lippis Geschichte von Esther und Ahasverus, Luinis Jesuskind, die beiden Raffaelschen Bilder, das Bildnis des Herzogs von Coligny von Primaticcio, die schlafende Venus von Annibale Carraccio, Bildnisse von Roger van der Weyden (Großbastard von Burgund), Mierevelt, van Dyck (der große Condé), Reynolds (die beiden Waldgrave) und Lawrence (Franz I. von Oesterreich), ferner Ruysdaels Strand von Scheveningen u. a. — Der Text ist ausführlich (378 S.) und sorgfältig bearbeitet. Gruyer gibt Notizen über die Künstler, über die kunstgeschichtliche Bedeutung der Bilder und ihre Geschichte. In Bezug auf die Zuschreibung der Gemälde verfährt er mit der Zurückhaltung, die er dem Herzog von Aumale schuldig ist. Auf kunstgeschichtliche Streitfragen geht er offenbar ungern ein; so behandelt er die bekannte venezianische Zeichnung der beiden Grazien nach dem antiken Marmorwerke in Siena als selbstverständlich echtes Werk Raffaels, ohne auch nur zu erwähnen, daß Morelli sie mit einem großen Aufwande von Scharfsinn dem Pinturicchio zuschreibt. Das eigenartige Bildnis der Simonetta Januensis Vespucci soll nach Gruyer „sehr richtig“ dem Antonio Pollajuolo zurückgegeben worden sein. Indeß hat es doch der vorzügliche Kenner Frizzoni (Arch. stor. it. 1880) mit vorzüglichen Gründen dem Piero die Cosimo zugeschrieben, und Morelli hat ihm zugestimmt. Werden Crowe und Cavalcaselle erwähnt, so ist doch eine Bemerkung weit nötiger, wenn so gewichtige Stimmen, wie Frizzoni und Morelli ins Gewicht fallen. Für die Käufer des Buches, die sich ja meist aus Kunstkennern rekrutieren werden, fallen derartige Verstöße allerdings nicht sehr ins Gewicht; ihnen muß ja schon der vorzüglichen Bilder wegen dieses Werk über die berühmte Sammlung hoch willkommen sein, und um so mehr, als der ganz erstaunlich niedrige Preis nicht nur dem Staat und den Allerreichsten die Erwerbung ermöglicht.

P. Sch.

Assomptione della Madonna. Von Caspar Badrutt. Zürich, Hopfer & Burger. Mk. 22.

Herr Caspar Badrutt, Hotelbesitzer in St. Moritz im Engadin, ist durch Erbschaft in den Besitz einer alten Kopie der Sixtinischen Madonna gelangt, und nun hat er in eigener Person eine historisch-kritische Untersuchung angestellt. Sie bezweckt nichts geringeres als den Nachweis, daß er das Original besitze, während die Sixtinische Madonna von Dresden nur eine Kopie darnach sei. Man thut gut, dieses kostbar mit Bildern ausgestattete Werk unter dem Gesichtspunkt der unfreiwilligen Komik zu betrachten; wir haben selten einen größeren Gallimathias gelesen, als die historisch-kritischen Untersuchungen des St. Moritzer Gastwirts. Weiß der Himmel, woher er alle die archivalischen Nachweise hat, mit denen er nur so um sich wirft. Freilich beweisen seine gelehrten Spolien alles andere, als was Herr Badrutt mit Gemütsruhe aus ihnen herausliest. Er bezieht nämlich alle diese Angaben über Bilder von Gerolamo di Carpi, Guido Reni usw. ohne Skrupel auf seine Madonnenkopie — als ob es je jemand einfallen könnte, oder eingefallen wäre, die Himmelfahrt Mariä so darzustellen, daß die Gottesmutter das Jesuskind auf dem Arme trägt, oder ein Visionsbild in der Auffassung der Sixtinischen Madonna als eine Himmelfahrt Mariä zu bezeichnen. Unsere Leser erlassen es uns, alle die unsinnigen Untersuchungen, Erfindungen und Möglichkeiten, mit denen Herr Badrutt in seiner

Digitized by Google

historisch-kritischen Untersuchung arbeitet, im einzelnen als unhaltbar nachzuweisen. Ein Blick auf das beigegebene Abbild der Kopie, bevor sie restauriert war, lehrt, daß man es mit einer vergröberten und veräußerlichten, einer sehr minderwertigen Kopie des berühmten Raffaelschen Bildes zu thun hat, die an den tiefen innerlichen Gehalt des Originals nicht von ferne heranreicht. Als ein äußerlicher Beweis für die Unechtheit des Bildes sei nur angeführt, daß der Vorhang, der, gleichsam zur Seite gezogen, die Vision der Madonna der Gemeinde sichtbar macht, auf dem Dresdner Bilde an einer eisernen Stange hängt. Diese eiserne Stange fehlt auf der Kopie — warum? Weil sie auf dem echten Bilde lange Zeit unsichtbar war, bis man im Jahre 1826 entdeckte, daß der obere Teil der Leinwand mit der eisernen Stange umgeschlagen war. Auf dem bedruckten Bilde, das also vor 1826 kopiert ist, fehlt die eiserne Stange, der Vorhang hängt also völlig in der Luft. Das Verlangen, die beiden Bilder neben einander zu hängen, damit die vox populi über die Echtheit eines oder des anderen Bildes entscheiden, ist so ungeheuerlich, daß man es nur billigen kann, wenn Direktor Wörmann es rundweg abgelehnt hat, für das St. Moritz-Bild eine solche Reklame zu machen. Das Badruttsche Buch hat nach allem nur einen psychologischen Wert, etwa wie die Bücher über Shakspere-Bacon von Donnelly und Genossen oder wie das Lautnersche Rembrandtbuch.

Paul Schumann.

Inhalt: **Unsere musikalische Subjektivität.** — **Rundschau.** — Dichtung. Schöne Literatur (Auf Pfaden des Glücks. Lebenssprüche von Julius Lohmeyer. Bohémiens. Roman von Konrad Telmann. Schriften über Literatur: Friedrich Hebbels Briefwechsel mit Freunden und Zeitgenossen. Herausg. von Felix Bamberg). — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen (Berliner Bericht. Dresdner Bericht). — Musik: Musikliteratur (Allgemeine Gesangsschule. Von August Iffert). — Bildende Künste: Berichte über bildende Kunst (Dresdner Bericht). Kunstblätter und Bilderwerke (Verein für Originalradierung in München. Jahrg. 1895. La Peinture au Chateau de Chantilly. Par F. A. Gruyer. Assomptione della Madonna. Von Kaspar Badrutt).

Den verehrl. Redaktionen zu geneigter Beachtung. Nachdruck der Originalbeiträge unsres Blattes gestatten wir nicht nur gern, sondern wir bitten sogar im Interesse der Sache darum, müssen jedoch deutliche Quellen-Angabe zur Bedingung machen. **Redaktion und Verlag des Kunstwarts.**

Kunstwart-Anzeiger.

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

die bei der Kunstwart-Leitung eingelaufen sind.

Von den bei uns bis zum Schluß des Heftes eingelaufenen neuen Erscheinungen verzeichnen wir hier vorerst die Titel der nachstehenden, und bleibt eine Besprechung, soweit eine solche für die Leser des Kunstwart ersprießlich scheint, vorbehalten.

Blumenthal, Konrad von, Die Tochter Salomos. Ein dramatisches Gedicht in fünf Akten. Braunschweig, C. A. Schwetschke & Sohn. Kl. 8° 108 SS. Mk. 2. –

Brümmer, Franz, Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des 19. Jahrhunderts. Vierte, neubearbeitete und stark vermehrte Ausgabe. 1 Lieferung. Leipzig, Philipp Reclam jun. Vollständig in 20 Lieferungen à Mk. 0,20.

Chodowiecki, Daniel, Von Berlin nach Danzig. 108 Lichtdrucke nach den Originalen, mit erläuterndem Text und einer Einführung von Prof. Dr. W. von Oettingen. Berlin, Amsler & Ruthardt (Gebr. Meder). Mk. 20.—

Cremer, Franz Gerh. Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik. Düsseldorf, L. Voss & Cie. VII u. 238 SS. Mk. 4.—

Diefenbach, K. W., Ein Beitrag zur Geschichte der zeitgenössischen Kunstpflege. „Mein Verhältnis zu dem österreichischen Kunstverein in Wien." Zweiter Band. Wien, Selbstverlag des Verfassers. gr. 8°. S. 309—624. Mk. (?)

(Forts. s. folgende Seite!)

Königl. Kunstgewerbeschule Dresden.

Der Unterricht im **Sommerhalbjahr 1896** beginnt am **13. April.**

Tagesunterricht in 9 Fachklassen. Architektonisches Kunstgewerbe — Ornament-Modellieren — Figürliches und kunstgewerbliches Modellieren — Ciselieren — Dekorationsmalen — Musterzeichnen — Porzellanmalerei, Lithographie und Buntdruck — Atelier für kunstgewerbliche Entwürfe — Atelier für allgemeine und Theaterdekoration.

Abendunterricht für Handwerker und andere Gewerbtreibende in: Architekturzeichnen, Modellieren, kunstgewerbl. und figürl. Zeichnen und Malen. Der Eintritt in die Abendabteilung ist monatlich gestattet.

Anmeldungen für den Tagesunterricht an der Kunstgewerbeschule sind bis spätestens

1. März d. J.

an die unterzeichnete Direktion, für die Vorschule an Herrn Oberlehrer Grobberger, Marienstraße 42/II zu richten. Regulative unentgeltlich.

Dresden, Februar 1896.

Die Direktion:
C. Graff. 142

Probe-Nummern gratis und franko.

ALLGEMEINE KUNST-CHRONIK

Jährlich 26 Hefte.

ILLUSTRIERTE ZEITSCHRIFT FÜR KUNST, KUNSTGEWERBE, THEATER, MUSIK UND LITTERATUR.

Erscheint alle vierzehn Tage

in **Wien** und **München.**

Die „ALLGEMEINE KUNST-CHRONIK" bringt in jeder Nummer interessante Illustrationen und je **zwei bis vier künstlerische Vollbilder,** die zumeist die neuesten Werke der bedeutendsten Künstler in eleganten Reproduktionen unsern Lesern vorführen.

Folgende Künstler sind während des vorigen Jahrgangs teils in vollständigen Special-Nummern, teils in fesselnden Monographien zugleich mit Reproduktionen ihrer grösseren Werke vertreten gewesen:

G. A. Amberger, K. v. Blaas, Burne-Jones, W. Busch, H. Chapu, Hermann Hendrich, Ad. Hengeler, Alb. Keller, B. Mannfeld, A. Oberländer, Vict. Tilgner.

Ein vorzüglicher Nachrichtendienst giebt der „ALLGEMEINEN KUNST-CHRONIK" den Vorzug eines zuverlässigen, dem Künstler unentbehrlichen Nachschlagewerkes, dessen Wert durch ein dem Schlusshefte beigegebenes umfangreiches Namensverzeichnis erhöht wird.

Poesie- und Prosalitteratur finden ihre Pflege in der Litteratur-Beilage. So war die „ALLGEMEINE KUNST-CHRONIK" in der erfreulichen Lage, Beiträge unserer ersten Vertreter der schönen Litteratur zu veröffentlichen.

Ueber brennende Zeit- und Streitfragen in Kunst, Theater und Litteratur bringt die „ALLGEMEINE KUNST-CHRONIK" Beiträge berühmtester Schriftsteller.

Abonnementspreis für 1/4 Jahr Mk. 4.50 = 3 fl.

Vierteljähriges Abonnement 4 Mk. 50 Pfg. = 3 fl.

Der Verlag der „Allgemeinen Kunst-Chronik."

P. Albert, München. 137

Jährl. ca. 100 Kunstblätter.

Digitized by Google

Beachtenswerte
Neue Erscheinungen
(Fortsetzung).

Fiebach, Otto, Künstler-Liederbuch. Im Auftrage des Königsberger Künstler-Vereins zum 50jährigen Jubiläum (30. Januar 1896) herausgegeben. Leipzig, Karl Merseburger. Kl. 8°. 152 SS. geb. Mk. 1.—

Gumppenberg, Hanns von, Der fünfte Prophet. Psychologischer Roman. 8°. Berlin W, Verein für deutsches Schrifttum. 349 SS. Mk. 4.— geb. Mk. 5.—

Hauptmann, Carl, Waldleute. Schauspiel in 4 Akten. Suttgart, J. G. Cottasche Buchhdlg. Nachf. 8°. 123 SS. Mk. 2.— geb. Mk. 3.—

Hauptmann, Gerhart, Florian Geyer. Bühnenspiel in fünf Akten und einem Vorspiel. Berlin, S. Fischer Verlag. 8°. 302 SS. Mk. 4.— geb. Mk. 5.50.

Holder, August, Geschichte der schwäbischen Dialektdichtung mit vielen Bildnissen mundartlicher Dichter und Forscher. Offenbarungen unseres stammheitlichen Volks- und Sprachgeistes aus drei Jahrhunderten kulturgeschichtlich beleuchtet. Heilbronn, Max Kielmann. 8° XVI u. 245 SS. Mk. 4.— geb. Mk. 5.—

Janitsch, Julius Dr., Der orientalische Teppich als Vorbild. Kritik und Vorschläge. Breslau, Maruschke & Berendt. 8°. 34 SS. Mk. 1.—

Kaufmann, Prof. Dr. David, Aus Heinrich Heines Ahnensaal. Breslau, Schles. Buchdruckerei, Kunst- u. Verl.-Anst., vorm. S. Schottländer. 8°. IX u. 312 SS. Mk. 4.— geb. Mk. 5.—

Lüdecke, Karl, Geh. Baurat, Betrachtungen über den Standpunkt gegenwärtiger Kunst. Vortrag im Breslauer Verein für Geschichte der bildenden Künste. Breslau, Maruschke & Berendt. 8°. 18 SS. Mk.—50.

Osterloh, Das Ende. Erzählung. Dresden, Heinr. Minden. 8°. 146 SS. Mk. 1.50.

Przybyszewski, Stanislaw, Im Malstrom. Berlin W., Verein für deutsches Schrifttum. 8°. 213 SS. Mk. 3.— geb. Mk. 4.—

Reder, Heinrich von, Mein Wanderbuch. München, Max Wohlfart 8°. 232 SS. Mk. 3.— geb. Mk. 4.—

Schmid, Hans Sebast., Kunst-Stil-Unterscheidung. Kurzgefasste Vorführung der augenfälligsten Kennzeichen aller wichtigen Stilarten vom ägyptischen Stile bis zur Gegenwart. Mit 200 Illustrationen. Für Laien, Kunstfreunde, Schüler und Gewerbsleute. 2. Aufl. München, Herm. Lukaschik, G. Franzsche Hofbuchhandlung. Gr. 8°. 40 SS. Text u. X Taf. Mk. 1.20.

The Studio. An illustrated Magazine of fine and applied art. London, 5 Henrietta Street, covent Garden. Lex. 8°. Monatlich Mk. 1.—

1794
GEGRÜNDET

R. I. & S. Schutz Marke

RUD. IBACH SOHN

HOFPIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1a.

81

140

126 000 Artikel.
16 Bände geb. à 10 M.
16 550 Seiten Text.
Brockhaus' Konversations-Lexikon liegt vollständig vor.
10 000 Abbildungen.
Jubiläums-Ausgabe.
300 Karten. 130 Chromos.
980 Tafeln.

Ant. Richard, Düsseldorf

Fabrik chemisch-technischer Producte. Schutz Marke. Ant. Richard. Düsseldorf.

fabriciert ausschliesslich als Specialitäten:
Gerhardt's Caseïn-Bindemittel,
zur Herstellung wirklich matter Malereien durch Mischen mit beliebigen trockenen Farben, zeichnet sich aus durch sammtartige, tiefste, leuchtende und feurigste Töne, leichte und lohnendste Behandlung, dauerhaft u. wetterfest.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (131
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator Rudolf Bangel.

Vorbereitung für das Freiwilligen-, Fähnrich-, Primaner- und Abiturientenexamen rasch, sicher, billigst
Dresden 6.
136 Moesta, Direktor.

Neuer Photographischer Kunstkatalog:
Gallerie-Bilder Italiens,
Handzeichnungen, gratis und franko von
G. Brogi, Via Tornabuoni, Florenz. (115

Lebe!
Eine Dichtung von
Ferdinand Avenarius.
Preis 2 Mk.
Unser Blatt (Buchhändler-Zeitung): „. . . Der Mut meiner Ueberzeugung, daß „Lebe!" die beste Dichterschöpfung des Buchjahres sei, ist nicht gar zu groß; bedeutende Stimmen aus den verschiedensten Richtungen haben es als eine dichterische That ersten Ranges begrüßt."
Verlag von G. R. Reisland in Leipzig. 134

Buchhandl. Antiquariat. L. Werner München. Residenzstraße 17.
Soeben erschien: Antiquar-Katalog Nr. VII. Architektur. Ingenieurwiss. Kürzlich wurde ausgegeben: Kat. VI. Kunstlitteratur.
Vorher Nr. V: Decoration, Ornamentik.
Gratis & franco. 128

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

11. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Schaufenster.

Ein Geschlecht mit lebendigem künstlerischen Empfinden macht vor keiner Kulturerscheinung Halt. Es gleicht nicht der ästhetischen Jungfrau, die mit der Flasche voll „Goldbronze“ die Wohnung durchwandelt, spähend, was etwa vergoldbar und doch noch immer unvergoldet sei. Aber es gleicht einem festgesiedelten Manne, der zu allen Dingen seines Heims in stillem Freundschaftsverhältnis steht, weil ihm alles darin lebendig geworden ist. Dem ist seine Wohnung ein kleiner Staat und jegliche Sache dort ein Bürger mit eigner kleiner Gegenwart und Vergangenheit, der erzählen kann. Und so empfindet ein künstlerisch Geschlecht auch die Stadt, auch die Straße: es leidet nirgends tote Flecke, es will, daß Alles zu seinen Augen spreche — wenn es dies in angenehmer Weise thut, dann eben befriedigt es ja den Kunstsinn.

Nun gehört es zu dem Erfreulichen in der Gegenwart, zu beobachten, wie das Bedürfnis nach Kunst in diesem gesunden Sinne sich ausbreitet. Die Zeit, da zuerst das „Altdeutsche“ Mode ward, erinnerte dann und wann an jene Maid mit der Goldflasche; auch sie empfand plötzlich das Bedürfnis nach Schmuck und glaubte, das Gold der Schönheit mit dem Pinsel auftragen zu können, statt es aus den Sachen selber herauszuholen. Unsre Reichspost-Briefkästen z. B. sind von dieser äußerlichen Erfassung des „Verschönerns“ noch bunte Zeugen, aber die ganze Sinnesweise, die auch sie schuf, lebt in der Mehrzahl der Maßgebenden noch heute. Seh ich die gußeisernen Gitter oder Kandelaber, die nach so viel „mehr aussehen“, als ganz schlichte von Schmiedeisen, die doch so sehr viel schöner sind, seh ich diese Stuckkränze und Würste an den Häusern, die en gros und en détail so billig zu beziehen und so doch so „imposant“ sind, seh ich die Vasen, wo eine einfach edle Form hingehört — so muß ich immer des Fräuleins mit dem Goldbronzenpinsel gedenken. Aber ich möchte doch, wenn ich das Heut mit dem Gestern vergleiche, an eine Vertiefung und Verbesserung des Kunstgeschmackes wenigstens in diesen Dingen glauben. Durch den Einfluß bedeutender Architekten mehren sich die Bauten, die das Allerbeste von den deutschen Altvordern übernommen und weitergebildet haben: das um akademische Regeln unbesorgte Raumgestalten und malerische Gruppieren. Häuser und Kirchen in glücklich wiedergeborner, nicht nur nachgeäffter deutscher Renaissance zeigen uns da und dort mit den schlichtesten Mitteln, wie der Deutsche in seinem nordischen Vaterland zweckmäßig, schön und charaktervollheimatlich hausen und hofen kann. Und bei den Wettbewerbungen geben wir nicht mehr *ohne Weiteres* den Leuten den Vorzug, die ein paar Schnörkel mehr als die andern in die Gußform modelliert haben — wenngleich die Verwechselung von Schönheit und Reichtum immer noch auf allen Straßen und in allen Sitzungssälen spukt.

Geben die rechten Leute Befehl und Losung, so

Digitized by Google

kann der Kampf für die Kunst unter günstigen Auspizien in der Weise geführt werden, wie jetzt z. B. von dem „Vereine zur Förderung Dresdens und des Fremdenverkehrs“. Dieser hat aus sich einen Kunstausschuß von Kennern gebildet, der nun bemüht ist, die Aufmerksamkeit auf die „Kunst auf der Straße“ zu wenden und dort festzuhalten. Ein Preisausschreiben für die künstlerisch wertvollste Hausschmückung am Sedantage war eine seiner ersten Thaten, jetzt hat er nach guten Beispielen aus Zürich und Brüssel eine Preisbewerbung für Schaufenster-Ausstellungen veröffentlicht, die gleichfalls ausschließlich nach künstlerischen Gesichtspunkten entschieden werden soll. Andere Unternehmungen verwandter Art werden folgen, um immer wieder die Aufmerksamkeit auf das Moment der Schönheit auf Markt und Gasse zu lenken.

Daß er gerade das Schaufenster schon so früh am Beginn seiner Thätigkeit der Beachtung empfohlen hat, halten wir für ein besonders glückliches und nachahmenswertes Vorgehen des Dresdner Vereins, das von offenem und gänzlich unbefangenen Blicke zeugt. Sähen wir mehr mit unsern freien Augen und weniger durch allerhand Brillen, die uns schulmäßige Urteile aufgesetzt haben, es stände uns viel mehr im Vordergrund des Bewußtseins: daß die Schaufenster für die Straßenbilder einer Stadt ganz außerordentlich wichtig sind, ja, für die abendlichen, wo sie zugleich helle Stellen im Dunkel bedeuten, für Hauptstraßen wichtiger, als irgend etwas anderes. Vergegenwärtigen wir uns deshalb einmal, was etwa bei ihrer Ausgestaltung der Kunstfreund zu wünschen hätte.

Da sich's nicht um rein künstlerische, sondern mehr um kunstgewerbliche Aufgaben handelt, werden wir uns vor allem bewußt halten müssen: nur, was dem praktischen Zwecke nicht widerstreitet, ist erlaubt, am meisten erwünscht aber, am meisten stilgemäß, was gerade dem praktischen Zwecke dient. Wer seine teure Ladenmiete bezahlt, weil er sich vom vorüberflutenden Verkehr einen Zufluß von Käufern verspricht, hätte das vollste Recht, Zumutungen zu netten aber „ungeschäftlichen“ Arrangements abzuweisen: er muß vor allem sein Brot suchen. Die hier dienende Kunst darf ihn also in seinem Erwerbe nicht hindern wollen, sie muß eher suchen, ihn zu fördern, und sie kann das.

Was sind nun die Grundlagen, auf denen sie gestalten soll?

Das Schaufenster liegt zwischen Laden nnd Straße, zwischen Innen- und Außenraum, mit der entschiedenen Absicht, die Aufmerksamkeit der Menschen draußen nach Möglichkeit auf das zu lenken, was drinnen ist. Obgleich es zumeist gleichzeitig Licht in den Laden führt, ist's also seinem Wesen nach dem gewöhnlichen Fenster entgegengesetzt, das zur Hauptgeltung vom Innenraum herkommt. Feinfühlige erkennen schon längst die künstlerische Verirrung, die im Erstreben möglichst großer Glasscheiben für die Fenster der Wohnzimmer lag, und vermeiden die häßlich „lochartige“ Wirkung, die dadurch entsteht, durch Gliederung der Fensterflächen mit Stein, Holz oder Blei — noch Niemand aber ist es beigekommen, derartiges für Schaufenster zu empfehlen. Im Gegenteil, wir dürfen sagen: das moderne Schaufenster ist ein Ding, dessen rechte Ausgestaltung erst durch die Fortschritte der Glasfabrikation ermöglicht worden ist. Teilungen, die der ästhetische Sinn im Zimmerfenster verlangt, bei der Scheibe des Schaufensters stören sie uns. Ganz unwillkürlich empfinden wir diese nicht anders — als das Glas über einem Bilde.

Ueber einem Bilde, das ist es: das Schaufenster steht überhaupt in kunstgewerblicher Beziehung, wie die Schaubühne, unter dem ästhetischen Begriffe des Bildes. Wen hätte auch eine Straße mit einer Reihe schöner Schaufenster noch nicht an eine Bildergalerie erinnert?

Ein Bild soll einen Rahmen haben, der es deutlich von der Umgebung abhebt und womöglich seine Vorzüge zu höherer Geltung bringt. Der gegebene Rahmen des Schaufensters ist seine Umauerung. Nicht immer wird das von unsern Architekten klar betont, dann und wann wird der Kaufmann wohl daran thun, seinem Waarenbilde durch einen zweiten, inneren Rahmen (und bestehe er nur aus passenden Vorhängen) aufzuhelfen, insbesondere im Hinblick auf den Abend, wo dieser innere Rahmen noch mit beleuchtet, also noch zur Mitwirkung mit dem Bilde gebracht werden kann.

Die abendliche künstliche Beleuchtung ist überhaupt bei der ganzen Sache ein höchst wichtiger und der Punkt, wo gegen das künstlerische Empfinden des Publikums und das Interesse der Ladeninhaber am allermeisten gesündigt wird. Fragt man sich doch bei einem Gang durch unsre abendlichen Straßen: was wollten die Leute denn eigentlich: ihre Schaufensterauslagen oder aber die Straße beleuchten? Zeigt mir ein Lampenladen all seine Lampen im Brand, so hat das noch Sinn, obgleich mich die Sache vielleicht blendet und obgleich das Wirrnis der Lichtquellen wahrscheinlich eine solche Konfusion von Lichtern und Schatten auf den Metallen anrichtet, daß ich von den ausgestellten Gegenständen keine deutlichen Bilder bekomme. In andern Schauläden aber verdanken die zahlreichen mitausgestellten Flammen und Glühkörper ihr Dasein nur der Gedankenlosigkeit. Denn es ist, als wollte man im Theater den Zuschauerraum von der Bühne aus

Digitized by Google

erhellen, während doch jeder Theaterbesucher weiß, wie sehr schon eine verhältnismäßig kleine Anzahl von hellen Lichtern auf der Bühne die Beobachtung des Bühnenbildes stört, z. B. der Tafelgesellschaft, wenn brennende Lampen auf dem Tische stehen. Der gute Regisseur vermeidet dergleichen, wo das nur angeht, Architekten und Ladeninhaber jedoch scheinen die Sachlage nur selten zu berücksichtigen. Denn nur ganz selten sind die Ausnahmen, die Schaufenster nach Art der Bühnenbilder beleuchtet zeigen, d. h. mit Flammen, die, dem Beschauer versteckt, ihr ganzes Licht mit Reflektoren vom Beschauer weg auf das Bild im Schaufenster werfen. Begegnet man solchen Ausnahmen, so ziehen sie jedes Mal das Auge auf sich durch ihre viel stärkere, viel sattere Wirkung. Denn hier erst kommen ja alle Farben mit voller Leuchtkraft zur Geltung, da sie durch die grellen Lichtpunkte der Flammen nicht überschrieen und niedergestochen werden. Ein farbenreiches Bild zu schaffen, wenn mitten drinnen Flammen brennen, ist überaus schwer, ohne das aber, wenn die Pupillen des Beschauers durchs Dunkel erweitert sind, bei dem warmen Glanze unsrer meisten Lichtarten überraschend leicht. Zudem fällt bei der hier empfohlenen Art der Schaufensterbeleuchtung etwas zweites, sehr häßliches weg: eben das Durcheinander der Schatten und Lichter, das durch die ungeordnete Anbringung der Lampen entsteht und oft jede klare Modellierung der Körper in Unruhe auflöst. Auch in dieser Beziehung ist durch einheitliche Beleuchtung von der Fensterwand her oder durch für die Straße verdecktes Oberlicht allein — und leicht — eine malerische Wirkung zu gewinnen.

Nun zur Aufstellung der Gegenstände in der „Auslage". Der Bildcharakter verlangt, daß sich ein Ganzes ergebe, eine Komposition mit klarem Schwerpunkt. So ist nach Möglichkeit das Zerstückeln des Eindrucks durch kleine Grüppchen ohne Beziehung zu einander zu vermeiden und ebenso das militärische Aufmarschieren der Gegenstände in Zügen, Kompagnien und Bataillonen, das der paradefreudige Deutsche auch in seinen Schaufenstern besonders liebt. Dagegen ist es durchaus nicht notwendig, die Komposition zum Ganzen allein auf dem Wege der Symmetrie zu suchen, wie das von neun-und neunzigen unter hundert derjenigen Ladenbesitzern geschieht, die überhaupt das Bedürfnis nach Zusammenbau empfunden haben. Im Gegenteil: die Symmetrie ist unter den Kompositionsmitteln das alleräußerlichste und vom mindesten Wert, der Maler verwirft's und lobt sich freieren Rhythmus und freiere Harmonie. Da kann gar wohl auf der linken Seite ein farbenreicher Aufbau stehen, und ein kleiner leuchtender Fleck auf schönem Hintergrund hält ihm rechts doch das Gegengewicht. Denn Formen und Farben wirken mit- und ineinander. Wer sehen will, wie man's machen muß, schaue sich Stilleben an oder gucke in die Gemächer der Maler, in denen von Symmetrie so wenig und von schönen Gruppen so vieles zu finden ist. Schon durch ihre Neuheit würden unsymmetrische aber harmonische Schaufensterbilder auffallen.

Ganz wenige Ladenbesitzer wissen es, wie wichtig für jeden ausgestellten Gegenstand seine Umgebung ist, wie schier unglaublich er durch diese gedrückt oder gehoben werden kann. Wär's anders, der Glaube könnte nicht mehr so fest sitzen: wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen — stell' also womöglich deinen ganzen Kram in den Laden! Zwar wo, sozusagen, „das Gattungsmäßige den Ausschlag gibt", läßt sich dagegen nichts sagen, zumal wenn der Gegenstand in Menge malerisch wirkt, wie z. B. die malerischsten Geschöpfe der Gotteswelt thun, frische Fische, ferner Früchte, aber auch allerhand Fleischspeisen. Bei diesen schätzbaren Sachen ist's aber nur selten der ästhetische Wert des Einzelstückes, der zum Kauf locken soll. Wo das der Fall, verlangt natürlich das Geschäfts- wie das künstlerische Interesse, daß ein Gegenstand den anderen hebe, nicht drücke. Und trotzdem so oft noch Statuette neben Statuette, Büste neben Büste, Lampe neben Lampe, Krug neben Krug, Uhr neben Uhr! Ist es nicht, als wenn man den Beschauern die Freude an alledem verkümmern statt stärken wollte? Wir werden nachher noch besonders von einem Mittel sprechen, durch das der Kaufmann auch auf den Reichtum seines Lagers den Mann auf der Straße vortrefflich und ganz einfach hinweisen kann — dadurch aber erzielt er das sicherlich nicht, daß er hinter der Ladenscheibe einen richtigen Stapelplatz anlegt.

Zuweilen, und besonders da, wo es ungewöhnlich schwer ist, den Waaren Reize fürs Auge abzugewinnen, wird der Ladeninhaber Hilfsmittel aus anderen Gebieten heranziehen. Schöne Pflanzen sind davon das Einfachste, und schöne Blattpflanzen sind z. B. bei Fleischerläden auch sehr am Platze, wo ihr Grün mit dem Rot harmonisch zusammengeht; blühende Pflanzen freilich gehören in Fleischerauslagen kaum. Da wir gerade von Fleischern sprechen: ihre und der Wildprethändler Berufsthätigkeit erklärt es ja, aber auffällig bleibt es doch, daß sie nicht mit voller Sorgfalt vermeiden, an das Leichenhafte des toten Tieres zu erinnern. Der Gebrauch, Kalbsviertel oder ganze Rehe mit zerschossenem Kopf und gebrochenen Augen als Lockung auszuhängen, setzt beim Publikum eine rohe Stumpfheit des Empfindens als selbstverständlich voraus,

Digitized by Google

die gottlob keineswegs allgemein ist. Für einen Rembrandt können alle übrigen Gefühle hinter die Freude am schönen Kolorit des geschlachteten Ochsen zurücktreten, für unsere Hausfrauen thun sie's schwerlich, und so handelten gerade Fleischer und Wildprethändler weise, wenn sie in ausgedehnterem Maße „Requisiten" für ihre Auslagen heranzögen. In einer plastischen Nachbildung z. B. oder auch auf einem stilllebenartigen Bilde würde völlig erträglich sein, was als wirklicher getöteter Körper schwer und um so schwerer erfreut, je höher organisiert das betreffende Tier war, je leichter hier also die Vorstellung von „Entseeltem" in uns aufsteigt. Wer beobachtet, wie sich die Vorübergehenden vor Läden mit im engeren Sinne bildlichen Darstellungen stauen, wird sich überhaupt der Meinung zuneigen, daß solche viel mehr benützt werden sollten. Hübsch geordnete Gruppen von Figuren und Figürchen etwa mit gemaltem Hintergrunde, vielleicht auch mit beweglichen Teilen, wird nur der akademische Pedant auch für diese Stellen verwerfen; eine Butterhandlung z. B., die so eine Senner- oder Molkereiszene im Schaufenster lustig darstellt, thut damit sicherlich besser, als wenn sie nur Buttersorte neben Buttersorte auslegte. Auch gegen die Wachsköpfe mit den Kunstbauten der Friseure wüßte ich nichts einzuwenden, als daß sie zumeist trotz des verschmitzten Lächelns ihrer anilinroten Mündlein nicht eben hübsch sind, was aber mit ihrer ganzen Art nicht zusammenhängt. Im Gegenteil, diese Gattung volkstümlicher polychromer Plastik könnte auch für die Schaufenster vorteilhaft ausgebildet werden. Wie stattlich höbe auf farbigen Büsten der Damenhuthändler seine Herrlichkeiten von Filz, Sammt und Feder, der Spitzenhändler seine duftigen Sachen, der Juwelier seinen Schmuck heraus! Auch „Gesamtkunstwerke" mit kleinen Hinweisen darunter lobt' ich mir: Spitzen von Müller, Schloßstraße, Schmuck von Schultze, Hauptstraße, Hut von Neumann, Thorstraße, und meinetwegen auch Haare von Mayer, Bergstraße. Das kostete jeden nur eine Büste und machte an vier Orten zugleich für ihn Reklame. Wenn mal eine darüber lacht, was schadet das? Unsere Schaufenster könnten ohnehin gelegentlich etwas Humor brauchen. Die hellen Köpfe, die sensationellen Hosenträger, epochemachende Badewannen oder geniale Stiefelknechte in den Blättern anzeigen, suchen die Blicke durch Scherze einzufangen. In den Schaufenstern sieht man dergleichen alle Jubeljahre einmal, und doch vergißt kein Vorübergehender so schnell den Laden, der ihm gelegentlich ein Lachen geschenkt hat. Heraus also mit dem drolligen Einfall, Freund Ladeninhaber, den du einmal in guter Stunde gehabt hast! Sagt auch der oder jener nur „au" dazu, das schadet nicht mehr als wenn, was stündlich geschieht, einem oder dem andern etwas von der Waare in einer Auslage mißfällt. Die Furcht vor dem Auslachen ist philiströs, und wir nehmen zudem auch ein paar mißlungene Scherze bestwillig mit in den Kauf, wenn dann und wann etwas die sauertöpfische Seriösität unseres Straßenlebens unterbricht.

Die allerungewöhnlichste, aber ausbildungsfähigste und für sehr viele Fälle sowohl zweckmäßigste wie schönste Schaufenstereinrichtung haben wir uns zu eindringlicher Empfehlung bis jetzt aufgespart: es ist die, welche den ganzen Laden zum Schaufensterbilde heranzieht. Fast nur bei Händlern mit Luxusmöbeln und Dekorationsstoffen sehen wir dann und wann wenigstens Ansätze hierzu, Durchblicke durch die Auslage in den Innenraum, aber so gut wie niemals ist das Prinzip bewußt ausgebildet. Man beachte nur wie oft ein Vorübergehender durch irgend einen Spalt in einen schönen Laden lugt, um zu sehen, wie lächerlich nah es eigentlich liegt, diesem Verlangen des Publikums zu seinem und des Ladners Vorteil entgegenzukommen. Statt das zu thun, versperren zumeist gerade diejenigen Ladenbesitzer, die viel zeigen wollen, durch die Anhäufung im Schaufenster den Blick auf das Hauptlager im Laden, auf das doch das Interesse der Vorübergehenden von der Straße hereingeholt werden soll. Ich empfehle also: mit einem niedrigen Arrangement in der Mitte der Auslage solche Sache auszustellen, die besonders naher Betrachtung empfohlen werden, desgleichen rechts und links und vielleicht auch von der Decke herab, so daß sich ein weiter umrahmter Durchblick auf den zweckmäßig gestellten Reichtum des Innern darbietet. Dieses kann bei Platzmangel ja eher einem einfachen „Lager" gleichen: für die Ferne der Straße kommt doch das Einzelne wenig, kommt doch nur der Gesamteindruck des innern Ladens in Betracht, und dieser braucht des Reizes auch bei gedrängter Fülle nicht zu entbehren, wenn nur auf gute Massen- und Farbenverteilung, auf Gruppenbildung gehalten ist. Ist der Käufer erst hineingegangen, so wird ihm der Händler ohnehin seine Waare, eigentlich und uneigentlich gesprochen, schon ins rechte Licht setzen. Er kann also auf diese Weise zeigen, wie viel er hat, und doch zugleich malerische Lockbilder schaffen. Die Reize der Linien- und Farbenperspektive, der Durchblicke mit ihren Ueberschneidungen u. s. w. stehen ihm bei dieser Art der Schaufenstergestaltung in unvergleichlich größerer Mannigfaltigkeit zur Verfügung, als wenn er sich auf den schmalen Raum hinter der großen Scheibe beschränkt. Das gilt schon von der Tageszeit, in welchem Maße aber von Dämmerung und Abend, wo das goldige Licht im Innenraum zudem all seine Waare noch dekorativer macht. Der Leser schreite

Digitized by Google

nur eines Abends in einer Hauptstraße drei Häuser mit ihren „Pracht-Läden“ ab und vergegenwärtige sich, wie sie wirken würden, wären ihre Schaufenster nur Glasflächen zum Durchschauen! Und doch fehlten dann noch all die Reize, die sich aus berechneter Aufstellung für diesen Zweck hin und durch Gestaltung des „Vordergrundes“ im Schaufenster gewinnen ließen! Nur die nie hoch genug einzuschätzende Macht der Gewohnheit vermag zu erklären, daß der Gedanke nicht schon aller Orten hundertfach ausgeführt ist.

Aber zur glücklichen Anwendung unserer Vorschläge braucht es Geschmack, gut „gebildeten künstlerischen Geschmack“, wird mir entgegnet. Ich glaube nun zwar: gar so viel davon ist nicht einmal nötig; es ist nur nötig, daß wir unser bischen anererbten Geschmack durch Uebung bilden, und eben dazu geben die Schaufenster den Händlern schöne Gelegenheit. Wer aber besonderes leisten und sich auch diese „Geschäftsreklame“ etwas kosten lassen will — warum zieht er nicht nach dem Muster einiger Leute in den Weltstädten Künstler zu Rate? Für den zehnten Teil des Geldes, das ihm seine Inserate kosten, stünden ihm begabte Maler und Malerinnen mit Vergnügen zu Dienst, und je mehr, je mehr die Nachfrage nach solchen Helfern wüchse. Die Kunst der arrangierten und gesteigerten Farbenpracht, an die wir bei dem Namen Makart denken, ist in der eigentlichen hohen Malerei aus gutem Grund zurückgedrängt worden, aber die Talente für solcherlei „Dekoratives“ sind nicht ausgestorben, wie jedes Künstlerfest, wie jede Künstlerwohnung zeigt. Und gerade hier finden sie trefflichste Gelegenheit, sich zu bethätigen.

Ich bitte auch unsere Leser recht freundlich, die Frage der Schaufenster nicht von oben herab, nicht als eine Sache anzusehen, die eigentlich ihrer Beachtung unwürdig sei, sondern in ihrem Kreise anregend und beratend zur Besserung mitzuhelfen. Das, was das Volk täglich sieht, das, womit es fortwährend umgeht, das bestimmt ja natürlich im höchsten Maße sein Kunstempfinden, seinen Sinn für Schönheit. Wir sogenannten Gebildeten sind viel zu lange, viel zu „akademisch“ gewesen. Wir haben auch hier, wie an so vielen Stellen, Unterlassungssünden gut zu machen. Thun wir das nicht, wird auch unsere hohe Kunst weiter mit den Wurzeln ängstlich in der Luft hängen.

A.

Rundschau.

Dichtung.

Schöne Literatur.

Kunst und Gunst. Roman von Gertrud Franke-Schievelbein. (Berlin W., Fontane & Co., Mk. 5.—)

Der Inhalt dieses Buchs, das an Wert weit über dem Durchschnitt der deutschen „Frauen-Literatur“ steht, giebt die Entwicklungsgeschichte eines Künstlers, des Peter Castelli. Geboren in der Begräbnisstunde seines Vaters, eines bei uns arbeitenden italienischen Steinbildhauers, lebt er in vollständiger Armut mit von dem Gnadenbrote auf, das sich seine Mutter bei der Pfarrersfrau, die wenig von der „christlichen Milde“ ihres matten Gatten hat, mühselig verdienen muß. Die Kameraden verspotten den Jungen, der so scheu und so fleißig, so gern in der Schule und so gern auf dem Steinmetzplatze ist: nur von dem gutherzig-schelmischen Pastorstöchterchen Marthel, von Herrn Thierbeck, dem Lehrer, und von der Mutter, die näht und näht, wärmelt es dann und wann ein wenig in die kalte Jugendzeit hinein. Aber viel von der Seele des Jungen verstehen diese einfachen Leute auch nicht, denn da drinnen glüht's und brennt's mit einer Flamme, die nicht auf einen Herd zu passen scheint, das Essen zu kochen, und die darum ausgelöscht werden soll. Der junge Künstler wird also zum Bäckerlehrling gemacht. Und er bleibt's eine Weile, dann aber rettet das Dorforiginal den Künstler und den Menschen: der Doktor Knorr, dem die Kunstliebe ganz tief innen sitzt, schafft den Castelli in die Stadt zu Kunstschule und Meisterwerkstatt. Der Mann mit dem gesicherten Ruhme, der große und vielvermögende Bildhauer Normann nimmt sich da väterlich des Jüngers an. Aber ach, in dem leicht zu fangenden Jungen glimmt allmählich noch ein zweites Licht auf, und es lockt wie ein Irrwisch — die Liebe zur schönen Susanna, zur Tochter des Meisters. Dies bringt ihn in's Verderben, ihn, der doch den Gefahren fürstlicher Gunst, gesellschaftlicher Schmeicheleien, genossenschaftlichen Neides so gut entgeht — die Circe verzaubert ihn schnell und gut. Aus dem Künstler wird ein Virtuos, aus dem Manne ein Geck. Mutter, Freund und Freundin und Heimat, Susanna schmeichelt das alles hinunter und läßt Lust und Ruhm darüberschäumen. Für die Gesellschaft wird ja Castelli der Erste. Die fürstliche Gnadensonne fällt auf sein Haupt und blendet seine Augen so, daß er nicht sieht, was nebenan im heimlichen Dunkel geschieht — dort, wo sein hoher Protektor ihm mit seinem vergötterten Weibe seine Ehre stiehlt. Endlich weckt den Träumenden mit einem Hohngelächter die Wirklichkeit. „Ich habe dich zu dem gemacht, was du bist, ich und Hoheit“ — Castelli flieht von der Schwelle seines eignen Hauses, als die Dirne die Maske fallen läßt. Und jahrelang irrt er umher, jagt Bären und Wölfe, vertreibt sich die Zeit, wie's gehen mag. Gealtert und müde kehrt er zurück in sein Heimatsdorf. Da bestellte ihm der Doktor, dem das Gesicht verwittert, das Herz

Digitized by Google

aber jung geblieben ist, den letzten Gruß seiner Mutter. Er selber aber wird der Pfarrertochter Mann, und nun gesundet ihm allmählich Leib und Seele. Die Kunst wird ihm wieder das Heiligtum seiner Kinderzeit, darin er als andächtiger Priester wirkt. „Die Kunstgeschichte wird sich dereinst den Kopf zerbrechen über die beiden himmelweit verschiednen Perioden seines Schaffens."

„Kunst und Gunst" zeigt überall die Hand einer Frau, das aber sage ich ganz und gar, ohne damit tadeln zu wollen, denn ebensowenig wie der Roman männlich oder auch männisch wirkt, wirkt er weibisch. Es ist nicht nur das Recht, sondern die Pflicht einer Schriftstellerin, genau aus ihrer eigenen, also weiblichen Empfindungsweise zu schreiben und wenn sie das, wie Gertrud Franke, so thut, daß uns der Mensch in ihr innerlich beteiligt, so erweist sie damit ihren Beruf. Man möchte hier die Verfasserin auch mit einer Hausherrin, die in ihrem Werke wie in einem Haushalte schaltet, vergleichen: da ist alles mit Verständnis und Liebe an den rechten Platz gestellt, zu guter Wirkung gebracht und alles sauber gehalten. Die Ereignisse greifen, wohlangeordnet, ineinander, und wo, wie bei der prächtigen Zeichnung des Doktors Knorr, die Verfasserin zu behaglichem Verweilen lädt, da lauschen wir besonders gern ihrem fein fraulichen Humor. Aber auch der Ernst kommt ihr aus dem Herzen; die erste Vorbedingung eines genußreichen Lesens, Vertrauen in die Aufrichtigkeit des Erzählenden, verläßt uns nie. In der That, das Buch ist eine recht achtungswerte Leistung. Und wenn, wie jeder in unsre Künstlerverhältnisse Eingeweihte aus der Inhaltsangabe ersieht, das wirkliche Leben eines berühmten Bildhauers der Verfasserin zum Stoffe gedient hat, so schadet das nichts, denn ein Klatschinteresse hat das Buch doch nicht. Freilich, ganz sicher ist Gertrud Frankes Kunst nur so lange geblieben, wie sie dem Gang der Wirklichkeit von ferne gefolgt ist: da, wo die erschütternde Enthüllung für den Künstler eintritt und dann seine Läuterung, scheint uns doch etwas wie ein Bruch zu sein. Vielleicht, weil uns unwillkürlich das andersartige Verhalten des Modells zwischen dem Bilde der Schriftstellerin im Kopfe herumgeht? Oder, in der That, weil ihre Darstellungsgabe nicht stark genug war, uns durch volle Anschaulichkeit von der Läuterung Peter Castellis zu überzeugen? Ich glaube das letztere und daß *hier* doch wohl der Stoff ein zu spezifisch männliches Empfinden vorausgesetzte als daß ihn eine Frau ganz glücklich bewältigen konnte.

E.

• Über **Schöngeisterei** sprach in München Paul Schlenther, die Gelegenheit benutzend, um wieder einmal die Ziele der Modernen zu beleuchten. Nach einem Rückblick auf die Geschichte des Begriffes „Schöngeist" sagte er (nach den „Münchener Neuesten Nachrichten") vom Schöngeist von heute sehr richtig: „Vom wahren Kunstfreunde unterscheidet er sich wie Talmi von Gold, wie eine künstliche Blume von der natürlichen. Allerdings ist das heutzutage für das Laienauge nicht ganz leicht zu trennen. Darum kommt es auch im Leben oft genug vor, daß der Schöngeist die Ehren des Kunstfreundes einheimst, und daß der Kunstfreund in den Verdacht der Schöngeisterei gerät. Eins so beklagenswert wie das Andere." Insbesondere in den Kleinstädten, meint Schlenther, wo schon die Erwerbung einer Gipsbüste in den Ruf eines „Schöngeistes" bringen kann, verwirrten sich die Begriffstypen „Kunstfreund" und „Schöngeist".

„Es ist dem Schöngeist nicht abzusprechen, daß er in seiner Umgebung das Interesse an Kunst und Literatur steigert, und in manche junge Seele mögen dabei auch gute Keime fallen. Meist aber werden jene hohen Gegenstände zu kleinlichen Befriedigungen der Eitelkeit erniedrigt, und statt des Verständnisses wächst die Anmaßung. Eine dilettantische Halbbildung macht sich in ästhetischen Dingen breit, entfernt sich von der naiven Empfänglichkeit, die das Schönste des Kunstgenusses ist, und führt zu schiefem Urteil. Kritische Autoritäten steigen übermäßig im Wert, weil sich zu ihnen der gläubige Schöngeist ängstlich flüchtet und ihre Gemeinplätze blind nachspricht. Sein verworrenes Gebahren wirkt ansteckend auf die Umgebung; eine süßliche Sinnlichkeit, ein affektirtes Wesen rechtfertigen wieder das alte Wort aus der Molière-Zeit von den précieuses ridicules.

Das großthuerische Schlagwort der Schöngeisterei heißt: Im Reich des Wahren, Guten, Schönen. Dieser Phrasendrilling ist wie ein mächtiges dreifüßeliges Scheunenthor, hinter dem Stroh und Heu aufgeschichtet liegt.

Unsere Kunst stand lange genug weit ab von den wissenschaftlichen Entdeckungen und gesellschaftlichen Bewegungen der Gegenwart. Wo man die einen oder die anderen im Roman oder auf der Bühne zu spiegeln suchte, da fehlte dem Dichter die künstlerische Kraft oder der ästhetische Wille, sie wirklichkeitsgetreu darzustellen. Und so kam ein Zug von Schöngeisterei auch in die dichterische Produktion. Dieser Zug besteht nicht in der Weltflucht des Dichters, in seinem Hinausstreben über die Wirklichkeit, über das Jetzt und Hier. Die Phantasie ist frei, und so weit sie den Dichter trägt, so weit liegt poetisches Land. Gerade die großen Dichter haben bewiesen, wie es einem Genie möglich ist, Unwirklichem den Wirklichkeitsschein zu geben. Viel fester, viel gefährlicher nistet sich die produktive Schöngeisterei innerhalb der Wirklichkeit, ja innerhalb der Alltäglichkeit ein, die sie entweder rosiger färbt als sie ist, oder um sogenannter schöner Wirkungen willen entstellt. Es wird ein angebliches Element der Poesie in die realen Dinge hineingetragen, anstatt daß aus den realen Dingen die Poesie herausgezogen wird, wie der Wein aus den Trauben, oder wie der Honigseim aus den Blütenkelchen.

Wie mit dem Wahren, so verhält es sich auch mit jenem ewig Guten, das in Prologen so oft Schöngeister besingen. Die Frage sei gestattet, was ist gut, und vor Allem, was ist das Gute? Hamlet sagt: An sich ist nichts weder gut noch böse, unser Denken macht es erst dazu, Lear könnte bei gleicher Selbsterkenntnis hinzufügen: unser Fühlen macht es erst dazu, und Macbeth könnte hinzufügen: unser Wollen macht es erst dazu. Gut und böse ist somit Menschenwerk, und wer sich damit abfinden will, darf nicht die Menschen fliehen, sondern er muß ihnen hart und scharf zu Leibe gehen.

Und was ist das Gute? Der Theolog sagt: das Gute ist Gott; er personifiziert es zu einem menschenbildlichen Weltwesen, das irdische Thaten belohnt und straft. Die Poesie hat sich diesen religiösen Glauben zu Nutze gemacht, weil schon er auf künstlerische Weise eine Idee in Anschauung umsetzt. Und selbst der große Heide Goethe gibt im Faust seinem Optimismus die Form himmlischer Erlösung. Im Reich des ewig Guten finden sich da die verirrten armen Seelen wieder. Goethes Phantasie war stark genug, das jenseitige Reich gleichsam von dieser

Digitized by Google

Welt zu machen, ein übersinnliches Land mit den realen Mitteln der sinnlichen Welt darzustellen. Auf ihn berufen sich die Schöngeister; aber sie verfolgen ihrerseits den gleichen Zweck ohne die gleichen Mittel. Sie wenden eine Kunst an, die sie selbst idealistisch nennen, die das derbe deutsche Wort richtiger schönfärbend und ein noch derberes und noch richtigeres falsch nennt.

Aus einem gewissen Grunde mißversteht der Schöngeist Vieles in moderner Kunst. Das Gut und Böse folgt ihm nicht genug macbethisch aus dem Handeln und learisch aus dem Fühlen, sondern allzu hamletisch aus dem Denken. Und doch beherrscht die moderne Welt der Gedanke. Er ist die Hauptmacht in unsrem moralischen Leben. Und wer dies zum Gegenstand seiner Kunst wählt, wird vor Allem mit dem Gedanken zu rechnen haben. Er wird den Gedanken auch bühnenfähig, bühnenwirksam machen müssen. Es geschehen heute nicht viel große, wie man zu sagen pflegt, hochdramatische Thaten, die die Bühne mit Ereignissen, mit Kampf und Blut füllen können. Auch überströmende Gefühlsergüsse nach Art Romeos und Julias sind uns heute nicht geläufig. Das Gefühl des Modernen zieht sich gern zurück wie die Schnecke in ihr Haus; um ein schönes Wort Grillparzers, das er auf sich selbst anwendet, zu verallgemeinern: unsre Seelen sind schamhaft geworden. Ein Beweis dafür ist die Thatsache, daß man sich in Briefen freier, wärmer, inniger ausspricht als im mündlichen Gegenüber.

Je weiter die Welt dem modernen Zuge folgt, desto mehr tritt Erwägung, Ueberlegung, Entschließung an die Stelle der raschen unbesonnenen That. Und die antike Mahnung zur Sophrosyne, zur Besonnenheit gilt uns weniger oft als eine Mahnung zur kräftigen That. So verlegt sich notgedrungen auch der Schauplatz der modernen Poesie in solch eine arbeitende geistige Seele, und je weniger äußerlich geschieht, desto tiefer müssen sich nun die Blicke ins Innere öffnen. Hier liegt die Kraft und Kunst der Ibsen und Tolstoi, der Zola und Dostojewski. Es ist in diesen Dichtungen etwas wie Seelensektion, und aus diesen bloßgelegten Seelennerven quillt die Poesie hervor, die der Schöngeist nicht finden kann, weil er sich dabei an die äußeren, begleitenden Umstände hält und diese wegwerfend als Prosa des Lebens bezeichnet. Das Moralische drückt sich beim Dichter jedoch in der Charakteristik seiner handelnden Personen aus. Diese Menschen sollen nicht mehr auf die abstrakten Gegensätze Gut und Böse typisch festgenagelt werden, sondern, wie sich im Leben die mannigfaltigsten Seelentriebe in den engen Banden der körperlichen Triebe zu ganz individuellen Wesen zusammenfinden, so soll es nun auch in der Kunst sein.

Wo früher die soziale Frage hineinspukte, wurde sie mit dem Fritz Reuterschen Witz abgethan: die Armut kommt von der Powerthe. Heute ist aus dem guten Witz Ernst geworden. Heute wirft die soziale Bewegung dem beobachtenden Dichter, gleichviel auf welchem Standpunkt er stehen mag, eine Fülle neuer Probleme in den Schooß, die sich merkwürdig sympathisch mit denjenigen Problemen berühren, die ihm die neue oder, wie die Gegner sagen, die neumodische Naturforschung entgegenbringt. Hier wie dort lautet das Schlagwort: Kampf ums Dasein. In diesem Kampfe den Menschen moralisch siegen oder sinken zu lassen, ist des modernen Dichters Problem, und wenn dabei Wüstes, Wildes oder, wie der Schöngeist sagt, Häßliches zu Tage tritt, so liegt das nicht an dem Dichter der den Spiegel hält, sondern an dem Bilde, das der Spiegel treu zurückwirft.

Wie dürftig neben diesem großen Unterfangen steht der gute Schöngeist da mit seinem Wunsch nach dem Schönen, diesem dritten und eigentlichsten Popanz seiner beschränkten und doch scheinbar so hochtragenden Einsicht. Mit einem Begriff will er das große, mannigfaltige, wirbelnde Treiben der Welt künstlerisch umgrenzen. Für seine Lehre vom Schönen heißt das klassische Wort Ästhetik. Ästhetik aber leitet sich her von einem Zeitwort, das empfinden bedeutet, das Subjektivste in der menschlichen Brust. Die wahre Ästhetik ist daher nichts Anderes, als die Lehre vom Empfinden. Ob dies Empfinden schön ist oder häßlich, gilt hier ganz gleich. An sich ist nichts weder häßlich noch schön, unser Empfinden macht es erst dazu. Es gibt eine schöne Darstellung des Häßlichen, wie es eine häßliche Darstellung des Schönen gibt. Die Kunst stellt dar, was einen starken harmonischen Eindruck auf unsere Empfindung macht, was wie ein Ganzes wirkt, wie eine Welt für sich. Das gibt den eigentlichen ästhetischen Eindruck. Das ist die eigentliche ästhetische Schönheit. Ob in solch runder Welt bei Sophokles Philoktet mit seinen Wunden die Luft verpestet, oder ob ein Liebender den süßen Odem der Geliebten spürt, ob Oswald Alving in Ibsens Gespenstern in seiner Verblödung die Sonne in die Hand nehmen will oder ob Romeo seine Julia die Sonne nennt, gilt für den ästhetischen Wert der Dichtung ganz gleich.

Den Unterschied macht nur die Form, in der der Dichter seinen Stoff behandelt. Wenn der Schöngeist verlangt, die Kunst soll Ideale darstellen, so wird der reale Künstler die Kluft zwischen Leben und Kunst nicht erweitern, sondern überbrücken, und keine Frage kann sein, wer am nachdrücklichsten die alte Klage beseitigt, daß alle Poesie allmählich aus der Welt schwinde, und daß immer mehr die Prosa des Lebens zu ihrem Recht komme.

Keine Zeit und keine Welt ist so vollkommen gewesen, daß man sie nicht wesentlich besser sich hätte wünschen mögen. Während aber die modernen, sozialkritischen Realisten, um auf Besserung der Verhältnisse hinzuwirken, die Schäden der Gegenwart bloßlegen, versteigt sich der Schöngeist lieber in eine Traumwelt, die er sich selbst vorschwindelt, in der nur schöne Seelen in schönen Körpern wohnen. Da er aber doch ohne Gegensatz nicht auskommen kann, so muß er seinen engelhaften Wesen Teufel an die Seite stellen, die der leibhaftige Gottseibeiuns auf die Erde geschickt hat. Und während ihm das in der Mitte liegende Menschliche fremd bleibt, kann er die Bosheit, anstatt sie aus der Welt zu schaffen, nur potenziren.

Eine Art Vogel Strauß flüchtet sich der Schöngeist vor der drohenden Gefahr entweder in eine ideale Ferne, oder sein mitleidloses Herz ist so erkaltet, daß es gegen das Elend stumpf wird, und daß er sich auch hier nur seinen poetischen Genuß austüftelt, den er dann sehr mißverständlich als Romantik bezeichnet, und wofür er durchaus der Armut langen Stecken nachdrücklich zu kosten verdiente.

Die deutschen Schöngeister unseres Jahrhunderts zerfallen in zwei Lager, die Epigonen der Romantiker und die Epigonen der Klassiker; von dieser Abhängigkeit emanzipierten sich aber schon Dichter derjenigen Generation, die jetzt im Greisenalter steht, und unter den Einflüssen des tollen Jahres 1848 erkannten sie, daß eine andere Zeit nahe, die auch dichterisch anderen Zielen zuzustreben habe. Daß Ibsen aus der Romantik ins Moderne wuchs,

Digitized by Google

lehren seine Jugendwerke, in denen er, in romantischen Kinderschuhen, noch nicht den eigenen nackten Dichterfuß auf den Erdboden gestellt hat. In Deutschland gehörte zu diesen Emanzipatoren Gustav Freytag, der im Roman das Volk bei der Arbeit suchen wollte und die Romantik ein wenig verspießbürgerte, und Berthold Auerbach, der in seinen Dorfgeschichten die Romantik ein wenig verphilosophierte. Auch Theodor Fontane gehört dazu, unter den Modernen der Romantischste, unter den Romantikern der Modernste. Vor Allem aber gehört dazu unser heutiger Geleitsmann Gottfried Keller, der, durchdrungen und durchquollen von der echten Poesie der Romantik, ganz real modernen Zielen mehr und mehr sich zuwandte und in seinem letzten Roman »Martin Salander« sogar gute Nachbarschaft mit Emil Zola hielt."

Theater.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Berliner Bericht.

In Berlin bekam man in letzter Zeit eine Reihe Dramen zu sehen, welche alle das Motiv der Liebelei, der kleinen Liebe, der Nebenliebe behandelten. Es ist interessant, sie zu vergleichen.

Da waren zuerst die Franzosen, die uns im Residenz- oder Neuen Theater begegneten: alte Bekannte. Herr Bisson mit seinem „Monsieur le Directeur" und Herr Feydeau mit seinem „Hôtel d'échange libre". Die Technik der Franzosen ist ja immer dieselbe, immer sind in den zweiten Akt eine Reihe lustiger Späße gesteckt, die im ersten Akt vorbereitet werden, im letzten ausklingen. Von einem wirklichen Humor ist immer seltener die Rede, blödsinnige Situationen und derbe Drastik müssen die Zwerchfelle in Bewegung setzen. Bisson, welcher in seinen Wirkungen immer noch etwas feiner ist als Feydeau, läßt im zweiten Akt die Freundin einer schüchternen Frau zum Herrn Ministerialdirektor gehen, sich als jene Frau ausgeben, dem Direktor den Himmel versprechen und so — man denke — dem Manne jener Frau den ersehnten Posten des Unterpräfekten verschaffen: der Herr Direktor ist nämlich nur auf diese Weise zugänglich. Feydeau läßt im zweiten Akt allerlei Paare in einem komischen Hotel unverhofft zusammentreffen und sich genieren und verwechseln und betrügen, wobei eine Hauptwirkung darin besteht, daß ein Kellner, der mit einem Bohrer die Zimmerthüren durchlöchert, um hineinzusehen, diesen Bohrer dem einen Menschen in einen sehr werten Körperteil eindreht. Um diese gewaltigen Witze wird der gewöhnliche Kuchenteig hundertmal verbrauchter Scherze gelegt, dem die Verfasser nicht einmal immer neue Formen zu geben wissen. Die Gattung hat sich erledigt, aber, den einzigen „Rabenvater" ausgenommen, — wie viel geistvoller ist sie doch immer noch, als die gewöhnliche deutsche Posse! Hans von Zobeltitz hat im Lessing-Theater eine Posse „Der Thron seiner Väter" herausgebracht, die zum Herzerbarmen ist. Er nennt sie stolz „Lustspiel", vielleicht weil man nach seinem vorigen Drama „Ohne Geläut" wirklich gemeint hatte, er wäre ein Dichter. In der Posse, die von entsetzlichen pseudo-romantischen Episoden durchfressen ist, handelt es sich um die Ulkigkeiten, welche aus dem komischen Dasein eines ganz kleinen deutschen Staates entstehen können. Die einzelnen Witze sind manchmal bei diesem billigen Stoff nicht übel, aber von einer inneren Entwicklung, von einem lebendigen Humor ist keine Rede, die Witze sind hintereinander in ein Album geklebt.

Um wieder zu den Liebeleistoffen zurückzukehren, so steht Braccos „Untreu" (im Lessingtheater) schon auf einem anderen Blatte. Auch hier wird mit dem Stoffe gespielt, auch hier wird in einem gewissen ironischen Tone die Geschichte einer Frau erzählt, die, um sich an ihrem angeblich untreuen Manne zu rächen, mit einem Liebhaber scherzt, wodurch sie nur ihrem Manne selbst wieder zugeführt wird: ein Mittelding zwischen Francillon und Cyprienne. Aber wie der italienische Dichter diesen Stoff mit zarten Händen anfaßt, wie er durch geschickte Fassung seine Juwelen und Perlen blitzen und locken läßt, das ist so trefflich gelungen, daß wir dem Kunststückchen mit Entzücken folgen. Was wir an einer Statue vielleicht nicht lieben würden, an dieser Statuette haben wir es gern. Mehr allerdings nicht.

Nicht ein geschmackvolles Spiel, sondern ein ernstes Lebensbild ist endlich Arthur Schnitzlers Drama „Liebelei", welches nach der Wiener und Frankfurter Aufführung auch am Deutschen Theater erschien. Hier ist wirkliche Dichtung, die aus dem Herzen fließt, hier gibt sich ein Dichter ganz und gar und läßt keinen Mechanismus seines Kopfes nur arbeiten. Schnitzler, der in seiner reifen und krystallklaren Kunst an der Spitze der jungen Wiener Schule steht, die das Thema der Liebelei zu ihrer Lieblingsaufgabe gewählt hat, gab diesem ganzen Milieu in seinem Drama einen Höhepunkt, der einen weiten Horizont eröffnet. Eine kleine, aber ernste Liebelei geht an einer großen, aber spielerischen Liebelei zu Grunde. Jene geht von dem jungen Manne, einem schwärmerischen Elegant, zu einer Vorstadttochter, dem Kind eines Violinisten, diese geht zur Ehefrau eines Mannes von Felsenehre. Der Ehrenmann tötet den Elegant im Duell, und seine kleine Liebe ist für immer ruiniert. Man sieht, wie der Dichter das alte Motiv des Ernstes in der Liebelei erneut hat, indem er den Ernst an dem Wesen der Liebelei zerschellen läßt und die Liebelei an der Unlogik ihres Ernstes. Das dramatische Gewand, in welches er sein erzsittliches Bekenntnis kleidete, ist ganz wunderbar. Der erste Akt führt uns das Wiener reiche Bohèmeleben in ungesehen echten Farben vor: mitten hinein tritt wie ein Gigant die Erscheinung des Gatten, der seine Ehre zurückfordert. Der zweite Akt führt uns in das heimisch-traute Milieu des alten Violinisten, welcher — ein Kontrast zu jenem Ehrenmann — schon viel zu viel lehrhafte Dinge erlebt hat, um seiner Tochter nicht eine ernste Liebe nachzusehn. Der dritte Akt bringt die ergreifende Enthüllung, in der plötzlich das Mädchen, welches bisher die eigentliche Welt wie ein ungekanntes fernes Zauberland nahm und alles hinter den Dingen liegende nur dumpf zu ahnen vermochte, nun mit einem Schlag das falsche Gespinnst dieser Welt erkennt und in krampfhaftem Schmerze wahrnimmt, wie man sie, die dem Toten doch am nächsten stand, bei all diesen unverstandenen Ereignissen und all diesen finsteren Zeremonien im letzten Hintergrunde ließ. Innerhalb dieses großen Aufbaues ist eine solche Fülle erquickender Charakteristik ausgebreitet, eine solche Liebe auf die kleinste Einzelheit gewendet, und dabei durch Einführung eines zweiten, leichtsinnigeren Liebeleipaares einem kernigen, echten Humor so behaglich der Boden bereitet, daß wir dem Dichter innig dankbar werden. Keine Absichtlichkeit, keine Aeußerlichkeit, keine Gefallsucht stört den zarten und

Digitized by Google

diskreten Verlauf des Werkes. Es ist wieder einmal das Bekenntnis einer großen, klaren Künstlerseele.

Oskar Bie.

• Schriften über Dramatik und Bühnenwesen.

Dramatische Handwerkslehre. Von Avonianus. (Berlin, Hermann Walther. Mk. 5.—)

Der ungenannte Herr Verfasser, der so entschieden auch vom einfachsten Bühnenstück gute Komposition verlangt, hätte wohl daran gethan, sein Buch ein wenig straffer zu komponieren. Es macht zu sehr den Eindruck an- und ineinander gestellter Feuilletons, um geschlossen und dadurch kräftig zu wirken, und diese allzu bequeme Art des eigenen Arbeitens erweckt gerade für ernste Ermahnungen keine günstige Stimmung. Um ernste Ermahnungen aber ists dem Verfasser zu thun, der den Schwan von Avon zum Taufzeugen seines Pseudonyms genommen hat, denn er will nicht nur „ernsten Anfängern" bei „heißem Bemühen" beistehen, sondern auch „die Vorwitzigen, die ohne rechte Ahnung von den ungeheuren Schwierigkeiten, die ihnen bevorstehen, von der Laune des Augenblicks getrieben sich daran machen, »ein Stück zu schreiben«, womöglich noch zurückhalten." Am auffälligsten wird die mangelhafte Komposition des Buchs da, wo sein Verfasser kapitellang über Shakespere und Shakespersche Gestalten allerlei sagt, was zwar nur zum kleinsten Teile selbergefunden, aber doch gut zu genießen ist, mit einer dramatischen Handwerkslehre jedoch kaum noch durch ein dünnes Fädchen verbunden ist.

Diese „dramatische Handwerkslehre" nun sieht Avonianus vom Standpunkte eines „Alten" an, was ganz gut, aber eines Alten mit zwei Seelen in der Brust, was übel ist. Die eine dieser Seelen betet mit begeisterter Innigkeit zu Shakespere und ist deshalb höchst abgeneigt bloßem Bühnentande, die andere hat nun mal eine Schwäche für Scribe, die sich selbst auf dessen kleine Nachkommenschaft erstreckt und gelegentlich den Schönthan, Moser u. s. w. die Backen streicheln läßt, die den ernsteren Poesiefreund mitunter zu etwas kräftigerer Berührung anregen könnten. Avonianus will das Theater im Dienste einer von oben weise geregelten „Volkshygiene" sehen, erhofft sein Heil hauptsächlich von harmlosen Lustspielen und vertritt so, ohne sich dessen bewußt zu sein, ungefähr die Auffassung des klugen Theaterdirektors im Vorspiele zu Faust. Wer eine scharfe Untersuchung der Bedingungen wünscht, unter denen die dramatische Dichtung steht, wird hier auch deshalb nicht befriedigt werden, weil den Verfasser seine Abhängigkeit vom gewohnten Zustande unfähig macht, Erweiterungsversuche für das Gebiet der dramatischen Dichtung ganz ohne dogmatische Voraussetzungen zu prüfen. Trotzdem empfehlen wir das Buch kritischen Lesern, denn eine Menge hübscher Bemerkungen enthält es jedenfalls, und zudem ist es unterhaltsam geschrieben.

—s.

Musik.

• Wichtigere Musikaufführungen.

Berliner Bericht.

Das Berliner Musikpublikum richtet sich fast nur nach der Person, fast nie nach der Sache. Die Kritik ist bei ihm nicht übergroß. Neulich wurde in der Philharmonie eine Suite von Bernhard Scholz aufgeführt, die eine in Musik übersetzte Gartenlaubenromantik war. Die Leute klatschten sogar, die Kritik der Zeitungen that das Schwerste, was sie thun kann: sie schwieg völlig. Wozu werden uns solche Speisen verabreicht? Unsere Programme leiden an großer Einseitigkeit. Es gibt genug Neuigkeiten, deren Aufführung wichtig wäre; sie müssen warten, weil man von den alten Sachen auch mancherlei bringt, was nur auf den Namen noch geht. Es klingt wohl sehr ketzerisch, aber als ich neulich die zweite Beethovensche Symphonie zweimal hintereinander hörte, ging es mir so, daß ich zuerst durch diesen Beethoven, der sich so sinnreich aus dem Mozart entpuppt, wieder gefangen wurde, das zweite Mal aber mich doch hin und wieder fragte: ehrlich gesprochen, ist da nicht Manches veraltet? Wenn man heut Lessings „Miß Sarah Sampson" aufführte! Die Musik im Konzertsaal ist so schrecklich konservativ, die Leute wollen nichts Neues, weil sie das alte erst beim zehnten Male zu empfinden anfangen. So kommt es, daß ihnen Weingartner den „Till Eulenspiegel" von Strauß zweimal aufführen muß, und daß Komponisten wie der Engländer Stanford oder einige Russen große Orchesterkonzerte auf eigne Faust geben müssen. Bei dem russischen Konzert entdeckte man eine prächtige „Schehezerade" des Korsakow: warum konnte sie in keinem der Orchester-Unternehmungen Platz finden? Wie viele solcher plötzlich auftauchenden neuen Werke werden leicht vergessen, wenn sie nicht in diese ständigen Rahmen aufgenommen werden! Die Komposition hat vielleicht unter allen Künsten wirtschaftlich den schwersten Stand. Vom Gelde, von Beziehungen, von Protektion hängt hier Alles ab. Eine musikalische Aufführung erfordert einen noch viel größeren Apparat, als die Vorführung eines Dramas oder gar eines Bildes. Es ist in diesen Verhältnissen heut nicht die geringste wirtschaftliche Ordnung. In Berlin kann man es gewiß beobachten. Auf der einen Seite stehen die Komponisten mit ihrer Kunst, die gerade so leicht von der Hand geht, wie sie schwer an den Mann zu bringen ist. Von der Oper bis zur Violinsonate stehen sie ratlos mit ihrem Angebot da. Auf der anderen Seite sind die großen Konzerte: Weingartners Symphonieabende in der Oper, die einen rauschenden äußeren Erfolg haben, die Philharmoniekonzerte unter Nikisch, der den Klang dieses, etwas zersplitterten Orchesters wieder gehoben und durch seine persönlich gefärbte Dirigirkunst sich viele Freunde erworben hat; dann die Wagnervereinskonzerte, die ein niemals wankendes, starkes Stammpublikum haben. Der Wagnerverein führt fast nur Konzertbruchstücke aus des Meisters Werken oder auch mal die Neunte auf; Nikisch kollidiert öfters mit Weingartner im Programme, ohne daß der Eine absetzt, was der Andere vorher gespielt; die Neuheiten sind bei beiden nicht zu häufig, oder gar so wenig am Platze, wie jene Banalität von Scholz. Bei Nikisch treten die Solisten mitunter so breit auf, daß der Charakter des Orchesterkonzerts verloren geht, welches doch etwas Monumentales haben soll. Nun, all diese Konzerte sind mit geringen Ausnahmen unanfechtbar in der Wiedergabe ihres Programms: aber welcher wirtschaftlich zu befruchtende Boden wird da der lebenden Kunst entzogen! Dort ein Ueberfluß an Willen und Kraft, hier ein Ueberfluß an hergebrachtem Material, und zwischen beiden gar keine geregelten Beziehungen. Könnte der Wagnerverein sich nicht der strebenden Kunst annehmen? Ist es nötig, heut Konzertübertragungen der Götterdämmerung

Digitized by Google

zu spielen? Ist das gar im Sinne Wagners? Wenn das Publikum sich nicht für die verborgene Kunst des Tages interessiert, so muß man eben Mittel finden, es dafür zu interessieren. Man rufe nach den Mäzenen, welche Novitätenabende bezahlen; man verpflichte das Publikum innerhalb eines Zyklus, der ihm alle klassischen Wünsche befriedigt, zu einem solchen Abend; man veranstalte Musikfeste mit Preisaufgaben, statt mit Händelschen Oratorien, daß die Interessen des Angebots und der Nachfrage fest aneinander gebunden werden, daß das Publikum verstehen lernt, stolz auf die Künstler aus seiner Mitte zu sein. Die Tageskritik würde schon langsam helfen. Man hat ihre Macht in letzter Zeit hier an einem schönen Beispiel beobachten können. Es ist das „böhmische Streichquartett", das unter Leitung des Cellisten Prof. Wihar in aller Welt mit dieser edelsten aller Kunstgattungen jetzt Triumphe feiert, in Wien selbst Rosée geschlagen und hier nach langer Arbeit es soweit gebracht hat, bejubelt und verstanden zu werden in seiner ganz unvergleichlichen Kunst der Wiedergabe, welche fast übermenschlich dünkt, und in seinem frischen musikalischen Temperament, das den etwas akademischen und etwas vornehmen Ton des Joachimquartetts hinter sich läßt.

Wie dankbar unter Umständen das Publikum einem neuen Komponisten entgegenkommt, zeigte die Aufführung der Mahlerschen C-mollsymphonie, ein vielbesprochenes Ereignis dieses Winters, welche auf eigne Faust des Komponisten geschah und nur durch einen meisterhaft gearbeiteten Auszug zu zwei Klavieren unterstützt wurde, den sein Schwager, der Komponist Hermann Behn bei Hofmeister in Leipzig erscheinen ließ. Ein Vergnügen war es, mit diesem Auszuge der Aufführung des routinierten philharmonischen Orchesters und des sonst nicht so „forschen" Sternschen Gesangvereins zu folgen. Es lohnt sich, auf das Werk näher einzugehen. Der erste Satz ist ein Meisterstück Beethoven-Berliozscher Stimmung, aufgebaut aus einem harten und kräftigen Thema in den Naturtönen der C-moll-Skala und einem weichen mehr mit Vorhalten arbeitenden Nebenmotiv; die Form ist die überlieferte, nur in den harmonischen Einzelheiten ist die neue Aera nicht zu verkennen; die Verwicklung ist kühn und grandios, durch einen pochenden Rhythmus getragen: es ist ein stolzes Uebermaß von Kraft, aber gesund bis in die Knochen. Der Satz schließt in Trauer, die Kraft ist gebrochen, schaurige hohe C-dur-Dreiklänge der Hörner klingen durch die letzten Zuckungen des Rhythmus. Eine heitere Welt umfängt uns mit dem zweiten Satz: ein Ballet von entzückendem melodischen Reiz und leicht wiegendem Bolerotakt, in der Mitte durch huschende Elfen-Triolen unterbrochen. Dunkler gefärbt ist der Tanz des dritten Satzes, wie Spanien, wie sehnsüchtige Augen mit wilden Geberden, wie Verführung mit süßem Weinen, das chromatische Rauschen von lauten orgiastischen Schreien gestört, bis es sich immer wieder findet und wieder findet, bis es müde absurrt. Eine wunderbare Lyrik empfängt uns im vierten Satze: in einfachsten Weisen, still, deutsch, traulich singt eine Altstimme zum diskonten Orchestersatz das „Urlicht" aus des Knaben Wunderhorn, die kindliche Sehnsucht nach dem Himmel. Die Elemente schlagen über dem schlichten Ruf dieser einsamen Seele zusammen — fünfter Satz. Wahnsinnige Emotionen des großen Orchesters, ferne Hornrufe, Schauder, die in zitternden Trillern durch die Flageolette herunterlaufen, Sehnsucht nach der Ruhe des Chorals, die sanften Schwingen eines Charfreitagzaubers — wohin führt das? Der jüngste Tag mit allen seinen Freuden und Schrecknissen ist angebrochen, die Natur wacht auf, den fernen Orchestern der Trompeten- und Posaunenweckrufe antworten die Vögel, die Menschen gewinnen ihre Stimmen wieder. Ein leiser Chor beginnt: „auferstehn, ja auferstehn wirst du, mein Staub, nach kurzer Ruh." Der Glauben wächst, die Elemente finden sich zusammen, das helle Leben des Jenseits tritt mit seinem Glanze in die dunklen Wirnisse des Erdendaseins, lauter und lauter tönen die Chöre, wuchtiger und fortreißender wird ihr Rhythmus, die Themen dehnen sich, wie in den letzten Teilen der Fugen, die Erlösung schreitet mit großen Schritten, und in den Jubel des neuen Tages mischen sich heilige Glocken.

Man erkennt den Ernst des Werkes, es stammt von einem Denker der Musik, einem Dichter der Töne. Die Musik wird in den Dienst der höchsten Kunstaufgaben gestellt. Und die Macht Mahlers über die musikalische Gestaltung gibt ihm die Kraft zu wunderbar ergreifendem Ausdruck. Vom Pianissimo der zartesten Seelenregung bis zum Fortissimo des erdrückenden Schmerzes hat er alle Register zur Verfügung. Was man aussetzen könnte, ist höchstens das Zuviel. Zuerst den Kampf des Lebens zu sehen, dann seine doppelte Heiterkeit, dann wieder den Kampf der Elemente durchzumachen, und zwar in zwei „Durchführungen", deren zweite verwickelte nach der ersten grandios-klaren nicht ganz organisch erscheint, endlich den Jubel der Auferstehung wieder zu erleben, das ist sozusagen eine Tautologie. Ich glaube, daß Mahler zu dieser gewissen Konfusion durch einen Fehler geführt worden ist, der der entschuldbarste von allen ist: den Geschmack. Er hat zu viel Geschmack an den Episoden des zweiten und dritten Satzes gefunden und zu sehr sich an dem äußerlich wirksamen Glanze der Auferstehung berauscht, um dies Zuviel an Musik entbehren zu können. Möchte er sich diesen „Geschmack" wieder ein wenig abgewöhnen und nach dessen guter Schule die reifere Ursprünglichkeit wieder gewinnen. Deren prachtvolle Keime sehe ich in seiner spielenden Ausdrucksfähigkeit und in seiner zu gänzlich neuen Bildungen führenden Harmonisation, die an Originalität die melodischen Motive bedeutend übertrifft. Hierin liegt Zukunft. Oskar Bie.

Bildende Künste.

* Berichte über bildende Kunst.

Berliner Bericht.

Der „Künstler-West-Klub", der bei Schulte seine Jahresausstellung veranstaltet hat, umfaßt nicht die Führer unserer Modernen, wohl aber den eigentlichen Kern der jüngeren Berliner Künstler, die strebend sich bemühen. Zu viel bemühen, möchte man fast sagen. Jeder, Jeder bestrebt sich nach Kräften, eigenartig, modern, interessant zu erscheinen, und über all dem Suchen, Tappen und Drängen entsteht nur ab und zu einmal ein Werk, das geschlossen wirkt, das jene innere Ruhe hat, die ein echtes Kunstwerk so bestimmt kennzeichnet, das ein künstlerisches Erlebnis darstellt. Das gilt zugleich von der bei Gurlitt befindlichen Ausstellung der aus Heimischen und Ausländern bestehenden Vereinigung „Freie Kunst." Manche der angewandten Malarten sind schon mehr als

Digitized by Google

Trics zu bezeichnen, und besonders wird mit schattenhaftem, verschwommenem Vortrage, ich muß geradezu sagen, viel Unfug getrieben. So ist ein Kopf „Gloria in excelsis“ von Gustav Mengs-Trimmis da, einem Künstler übrigens, der als Porträtist Eigenart hat, eine ernsthafte nachsinnende Eindringlichkeit der Charakteristik. Auf diesem „Gloria“ vermochte ich fast nichts zu erkennen, bis mir schließlich der rotblonde Haarkopf als Wegweiser diente. Ähnlich ists mit einem in Paris arbeitenden, sehr begabten Ungarn: J. Rippl Rónai Ein Nebel ist über seinen Bildern, Formen und Farben setzen nicht bestimmt ab, die Wirklichkeit zerflattert, ohne daß doch die Kraft vorhanden wäre, den Eindruck des Traumes, der Vision hervorzurufen. Bei der Darstellung eines Blumenarrangements macht sich ja eine solche Behandlungsart ganz gut, weil sichs hier nur um die dekorative Wirkung handelt und diese auch eine Laune erlaubt. Beim menschlichen Gesichte aber geht auf diese Weise die Modellierung verloren und das Ganze wird sozusagen zur malerischen Phrase. Aber es scheint mir allerdings, daß dieser Maler gerade auf der Seite des Dekorativen seine Stärke hat.

Soll ich nun aus diesen beiden Ausstellungen die erheblichsten Arbeiten namhaft machen, so möchte ich zunächst Wilhelm Feldmanns schlichte Landschaften erwähnen, die mit ihren braunen und dunkelgrünen Tönen eine so feierlich-ernste Stimmung hervorrufen — als ritte der Tod traurig übers Feld und sprächen die Bäume vom ewigen Sterben. Ein vollständiger Gegensatz hierzu ist Frenzel, der seine zur Tränke schreitenden Ochsen und Kühe so gesund, so frisch, so lebensfroh schildert, und in der That als Landschafter wie Tiermaler diesmal gleicherweise glänzend sich bewährt hat. Gingen nicht hier und da die Farben etwas auseinander, so dürfte man alle seine Tafeln als Meisterstücke gesunder, plastischer, lebensvoller Darstellung bezeichnen. Langhammer und Dettmann haben sich einen ähnlichen Vorwurf gewählt: ein über den zusammengedrängten Ziegeldächern eines Dörfchens abziehendes Gewitter; Dettmann hat ihn nach meinem Gefühle feiner und reicher behandelt. Martini in Dresden hat in einer Pastellstudie die verführerische Sinnlichkeit einer Pariserin vortrefflich geschildert. Schlichting, der jetzt in Paris arbeitet und als Maler zur Zeit bald hierhin bald dorthin zu schwanken scheint, hat in einigen Aktzeichnungen eine sehr bemerkenswerte Fähigkeit gezeigt, die individuellen Merkmale eines Leibes charakteristisch und dabei ohne Kleinlichkeit festzuhalten. Die drei weiblichen Akte erzählen die Geschichte eines Modells.

Zwei Erscheinungen aber in der Ausstellung der „Freien Kunst“ überragen alles Andere. Hermann Hirzel ist Radierer, Zeichner und Lithograph und entnimmt seine Vorwürfe der märkischen Landschaft. Ein paar Pappeln, ein paar Weiden, ein Blick am Zaun entlang, ein Strahl Abendsonne — das sind so seine Motive. Aber in die spröde Schönheit der Mark ist er tief eingedrungen, ein inniges Naturempfinden belebt seine Arbeiten, ein glücklicher Formensinn gibt ihnen Halt und eine unendlich wohlthuende schlichte Schönheit zeichnet sie aus. Schönheit quillt diesem Künstler sozusagen unter den Fingern hervor und verleiht jedem seiner Blätter einen feinen intensiven Reiz. Jene innere Verwandtschaft unserer modernen Kunst mit der Böcklins, von der ich jüngst sprach, tritt hier wieder zu Tage. Hiezels radiererische Technik ist von ungemeiner Einfachheit und Sicherheit. Er bringt das, was er ausdrücken will, mit schlagender Prägnanz zum Ausdruck, die Radierung wirkt mit der ganzen Frische des Moments und ist doch in Licht- und Formenwirkung sehr fein durchgearbeitet.

Der holländische (oder vlämische?) Maler Franz Melchers hat auf der einsamen Nordsee-Insel Walcheren einen port du bonheur gefunden. Hier hat sich das Leben einfacher und naiver erhalten. Die Sorgen und Häßlichkeiten unseres modernen Daseins scheinen fern geblieben. Wie vor Alters, so geht das Leben noch heut: still, gleichförmig, alles ist innerlich, gehalten, primitiv. Geben nun die Bilder, die sich Melchers von diesem verlorenen Eilande geholt hat, ein Bild der Eigenart, — der Wunderlichkeit, wenn man will? Unbedingt. Rote Dächer, grüne, rote und blaue Häuser, weiße und blaue Pfosten, grünes Wasser, blauer Himmel, violette Kleider — all dieses und noch vieles Andere ist mit harten Farben ganz unvermittelt nebeneinander gesetzt, peinlich sauber, an Spielzeug erinnernd. Man hat zuerst den Eindruck von Bauernmalerei. Aber man merkt bald, daß die Hand, die dies gemalt hat, keine hilflose war; Feinheiten und Schattierungen entdeckt man in dem steifen Nebeneinander, und diese bunten Bildchen werden beim Betrachten mehr und mehr Körper und Leben. Der Frieden ist es, der sie vor allem kennzeichnet, ein klarer, ruhiger, auch phlegmatischer Frieden. Samstagabend: das weite Feld, keine Menschenseele auf den tadellos gepflegten Wegen, kein Gesicht an den peinlich geputzten Fenstern, kein Geräusch, in Garben gebunden ist das Korn, und alles ist Ruhe und Stimmung des kommenden Sonntags. Drei paar Holzschuhe vor dem blitzsauberen Häuschen — wir fühlen, daß die Männer die Arbeit mit ihnen draußen gelassen haben. „Avant la fête“: am Wasser entlang eine Reihe von Häuschen, bunten Häuschen, die noch einmal und noch einmal auch vom letzten Stäubchen gereinigt sind und nun beinah „impertinent“, in greller „Dörperheit“ funkeln. Das reizendste Bildchen ist für mich „Joie d'enfants.“ Ein Segler ist ans Land gezogen und zeigt seinen bauchigen, altertümlich geschnitzten Rumpf. In seinem Schatten drehen ein paar Kinder einen Ringelreihen, Kinder, die wie die Erwachsenen gekleidet sind, in steiffaltigen knallvioletten Röcken, in festen Miedern, mit den Häubchen der Großen. Sie springen nicht, sie schreien nicht; ruhig, langsam, „feierlich nach alter Weise“ geht das Spiel vor sich — wie ihr ganzes Leben vor sich gehen wird. Die Melchersschen Bilder sind hier reichlich ausgehöhnt worden; ich kann nur sagen, daß sie mir ein mir unbekanntes Leben greifbar und stimmungsvoll verkörpert haben. Und mit Recht hat Mantarlinck, der ein Begleitwort zu der Serie geschrieben hat, an Memling erinnert; er hätte auch Jan von Eick anführen können, der die Dörfchen des Niederrheins in ähnlicher Weise, spitz, sauber, idyllisch geschildert hat.

Albert Dresdner.

Münchener Bericht.

Wollen wir verzeichnen, was der Kunstverein in letzter Zeit unter vielem Mittelgute von wertvollerem gezeigt hat, so dürfen wir zunächst eines Bildes von Alexander Wagner gedenken, das in Zeichnung, Modellierung und Farbe gediegen war. Ein mit irdenen Gefäßen schwer beladener Karren wird von vier Pferden

Digitized by Google

die staubige Straße mühsam hingezogen, am Horizonte sieht man in bläulichem Dunst Sevilla. Man spürt die brennende Sonne, die alles scharf hinzeichnet und doch wieder zart und duftig auflöst. Der Feinmaler Bredt, an dem wir seine Empfindung für Form und besonders seine tonige Durchbildung und elegante Farbengebung schätzen, zeigt davon in seinen „Drei Grazien" nicht viel, wohl aber auf dem Bildchen „Im Zwielicht", wo Dämmerung und Lampenlicht gar stimmungsvoll um Mutter und Kind in vornehmem Gemache spielen. Eichstädt gibt uns einen „Blücher bei Belle-Alliance", wie sein Anblick die müden Soldaten zum Jubel belebt. Blücher selbst ist trefflich geglückt, die Soldaten sehen nicht alle mit rechtem Ausdruck darein, und die Malerei als solche wird mit ihrem nüchtern grauen Ton langweilig. Derlei kann man von W. Beaugernes „Schlacht bei Wörth" nicht sagen: das Gewühl von deutscher Reiterei und französischer Artillerie hier vor den „malerischen Häuserreihen von Wörth ist in jeder Beziehung gut gegeben.

Wir kommen von den selteneren figürlichen Darstellungen mehr und mehr auf das Gebiet der häufigeren Landschaftsbilder. Vesins „Bei gutem Wind", eine Jagdszene mit eigentümlich bezeichnender Stimmung, mache den Übergang dazu, und Malis „Schafherde im Hochgebirg". Viel eigenartiger als dieser bekannte Tiermaler zeigt sich aber in einer Reihe von Bildern H. Kuithan, der alles überaus charakteristisch und fein und frisch erfaßt. Da sehen wir z. B. weidende Kühe, im Mittelgrund einen See, im Hintergrund grasreiche Hügel und Berge, am Himmel Gewitterwolken, durch welche die Sonne noch einmal grell leuchtend scheint. Ein anderes Almbild: behaglich wiederkäuende Kühe, unmittelbar hinter ihnen die schroffen Wände eines Gebirgszuges, auf dem da und dort der Schnee liegt. Kleine Unfertigkeiten lassen darauf schließen, daß wirs in diesen prächtigen Sachen mit Studien zu thun haben, die unmittelbar vor der Natur gemalt sind. Ein ganz ungewöhnliches Talent bethätigt sich in den Landschaften von G. Staats, auch Naturstudien, aber von besser geschlossener Bildwirkung, als manches willkürlich abgerundete Schaustück sie zeigt, gemalt mit köstlicher Kraft, Treue und Leichtigkeit. Sie wirken oft so verblüffend, diese Bilder, daß man glaubt, durch die Wand ins Freie auf die Blumenwiesen, die Kornfelder, die heimeligen Gartenwinkel, die stillen Wasser, in denen sich Weiden und Wolken spiegeln, hinauszusehen. Und zum Lachen einfach scheint dabei die Mache in ihrer Freiheit: das ist Virtuosität, die ganz im Stoffe aufgeht.

Gedenken wir für heute nur noch der Arbeiten von H. Urban, der jetzt nicht mehr so schlimm „böcklinelt", wie früher. Seine figürlichen Darstellungen, die „Medusa" z. B., sind zwar noch zu unvollkommen, als daß sie um das Gewollte recht herauszubrächten. Unter dem Landschaftlichen aber zeugt manches klar von selbständiger Empfindung. So sind die beiden Bilder vom Remisee von ernster, ja groß gearteter Schönheit, und auch den „Blick auf die Campagna" muß man denn doch wohl so empfunden haben, um ihn so malen zu können. Inhaltlos ist keine einzige dieser Urbanschen Arbeiten. Pictor.

* **„Über den Studiengang des modernen Malers"** veröffentlicht Paul Schultze-Naumburg im zweiten Hefte dieses Jahrgangs der Zeitschrift für bildende Kunst „Ideen", die wir den Lesern des Kunstwarts recht lebhaft zum Kennenlernen empfehlen möchten. Was Schultze-Naumburg über die Vorbildung des Malers sagt, entspricht fast in allem Wesentlichen den Anschauungen, die im Kunstwart von je vertreten worden sind. Für noch weitere Kreise des Volkes aber ist es von Wert, zu hören, wie hier ein moderner Maler über moderne Malerei überhaupt spricht.

Schultze meint, „die Lüge", daß die moderne Malerei nicht mit der Klingerschen Widmung „an die Schönheit," sondern an die Häßlichkeit geweiht sei, hätte freilich keiner mehr verbreiten helfen, als viele moderne Maler selber Charlatans der Kunst, die thatsächlich mit ihrem Pinsel lögen. Denn „sie sagen nicht das, was sie zu sagen haben, sondern das, womit sie zu imponieren glauben." Sie arbeiten in „Neuheiten", machen dem selbstschöpferischen Künstler das Neue nach, „das Aeußerliche, das dort vielleicht barock, hier borniert ist, machen es vielleicht mit viel Talent nach, und die Menge steht und schreit dasselbe Wehe, das sie dem Genie zugeschrieen. Und all' die Kleinen in der Kunst, die auch gern zu den Vielgeschmähten und Vielbesprochenen gehören möchten, weil ihnen dieser Ruhm imponiert, stehen herum und sagen: o, er hat sein Vorbild verdunkelt! Und dann gehen sie selbst heim und setzen viel ehrliche Mühe und Arbeit daran, um es auch so zu machen; aber sie bringen es nicht so geschickt fertig, und was herauskommt, ist Handwerk, stumpfes, blödes Handwerk; aber es bevölkert die Säle und überschwemmt das Land, und die Leute sagen: ah, Respekt, der Pleinariste! Bastien Lepage malte die Heuernte, und tausende und abertausende blödsinniger Bauernweiber starrten von den Wänden des Salons herab. Sie stehen keinen Zollbreit höher, als die Legionen von Dirndeln, die Defreggers Auftreten nach sich zog, und die Legionen Beatrices, die die neuauftretende Mystik zur Folge haben wird, mögen sie zehnmal besser gemalt sein, als die sämtlichen Mutterglücks und Jägers Heimkehr, die heute noch hunderte von bedauernswerten Kitschmalern in München und anderswo dutzendweis verfertigen; sie stehen nicht höher, denn sie sind Lügen."

Um für wahrhafte künstlerische Leistungen zu bürgen, braucht es mindestens ebensosehr eines echten Charakters und einer festen Eigenpersönlichkeit, wie eines formalen Talents — ein Umstand, der bei der Berufsbestimmung lange nicht genug beachtet wird; denn fast immer wird da nur auf die Begabung mit Geschicklichkeit gesehen. Und doch ist schon diese so verschiedener Art, daß sie kaum zu beschränkten Urteilen genügt. Es gibt ja besondere Talente des Zeichen-, des Mal-, des Komponiersaals der Akademien, Talente für Landschaft, für Tier-, für Menschenbilder. Und alle diese so ganz verschiedenartigen hatten bisher die gleiche Schablone der Schulung! „Von den Vorschulen in die Gipsklasse, von da in die Zeichen-, Mal-, Komponierschule. Hatte der Studierende das alles wohl absolviert, so war er ein fertiger Maler."

Man muß sich das Wesen der modernen Malerei klar machen, will man klar darüber werden, wie anders heutzutage ein Maler sich vorbilden sollte. Schultze-Naumburg schildert es mit Geschick, eingehend insbesondere auf das „koloristische Prinzip" der Gegenwart. Wir wollen ihm da etwas zuhören, ohne ihn zu unterbrechen:

„Derjenige, der noch nicht malerisch sehen gelernt hat, sieht zunächst nur die Lokaltöne, die objektive Farbe des Gegenstandes, man ist versucht zu sagen: den Anstrich. Sein Streben richtet sich darauf, diesen mit Hilfe von Licht und Schatten nachzubilden. Für den modernen

Digitized by Google

Maler gibt es keinen absoluten Lokalton, nur Stimmungstöne zeigen sich seinem Auge, und diese will er in ihrem farbigen Akkord festhalten. Es ist für den Anfänger oft schwer, diese Stimmungstöne, auch wo sie sehr aufdringlich auftreten, entgegen seinem Erfahrungswissen richtig zu geben. So können z. B. das Gegenüberstellen von gewissen Tönen, Reflexe, Spiegelungen und eigentümliche Zustände der Atmosphäre bewirken, daß die Schatten auf dem Wege himmelblau, die blauen Schieferdächer rosenrot oder orangegelb erscheinen. Der grüne Baum kann sich so rotgelb oder so purpurrot färben, daß man seine grüne Farbe nicht mehr wahrnimmt; die meisten aber wissen erfahrungsgemäß, daß Wege grau, Schiefer blau und Bäume grün sind und malen sie so oder schütteln den Kopf, wenn sie sie wahr gemalt sehen.

Der Laie weiß auch selten, welche Macht farbige Akkorde haben können. Thatsächlich kann die feine Gegenüberstellung von einem hellen Rot gegen ein tiefes Grau, anknüpfend meinetwegen an einen Abend auf dem Meere, oder ein helles Weiß auf einem getönten Weiß, anknüpfend an eine helle Figur auf einem hellen Grunde, zu einem Bildmotiv genügen, und wir sind deswegen doch noch lange nicht auf der Höhe der persischen Teppiche angekommen, wie Friedrich Pecht meinte. Für den Laien mag dann das Aeußerliche die Hauptsache bleiben; das Problem, das sich der Künstler stellte und das er bezwingen mußte, lag lediglich in dem feinen Abwägen der beiden Töne zueinander. Der Künstler muß diese der Natur nachempfinden, jedoch es geschieht ganz subjektiv, denn Farben sind ein so unfaßlicher Begriff, daß nie ein Mensch sagen kann: der Ton auf der Leinwand ist richtig oder unrichtig. Man denke beispielshalber nur an die Wirkung der Komplementärfarben. Ein gelber Rahmen wird ein Bild blau gestimmt erscheinen lassen, eine blaue Umrahmung eine warme Wirkung erzielen.

Es giebt also nur einen Weg für den Maler: seiner Empfindung nachzuschaffen, zu sagen: so wirkt die Natur auf mich, und ich male sie so, wie ich sie empfinde. Eine genauere Kontrole auf die Wahrheit gibt es nicht, denn das Bild soll nicht sowohl der Natur als vielmehr der vom Künstler empfundenen Natur gleichen. Das hindert nicht, daß seine Staffelei dicht neben der Natur stehen soll. Ein jeder neue Künstler bringt deshalb neue Farbenskalen mit, ohne fürchten zu müssen, daß er sich wiederhole. Denn da so lange wohl, wie die Welt steht, noch nie ein Menschenantlitz ganz genau dem anderen geglichen hat und gleichen wird, wird der Künstler nie in Verlegenheit geraten, neue Farbenakkorde anzuschlagen, deren Wohlklang die Welt noch nie gehört. Ein jeder Künstler wird auch nie über die Skala, über die er verfügt, hinauskommen und in die des andern hineingreifen können. Man wird dies beobachten können, wenn man zwei Maler vor dasselbe Motiv stellt. Gäben sich beide die größte Mühe, so wahr wie möglich zu malen, so würden die Farben auf ihren Bildern doch nicht die gleichen sein. Und jeder hätte Recht.

Es ist für den Maler notwendig, daß er seine Aufgabe groß ansieht. All die tausend Töne, die sich ihm zeigen, verwirren ihn, und er ist versucht, seine Aufgabe zeichnerisch anzufangen und die Töne allmählich dazu zu thun. Beim Malen ist es jedoch notwendig, viele Töne zusammenzufassen und die hauptsächlichsten Grundstimmungstöne aufzusuchen. Die Oelfarbe ist das geeignetste Material dazu, um die angeschlagenen großen, die Sammeltöne, zu verfeinern und nachstimmen zu lassen.

Vor der Zeit, in der man es beim Malen mit der Farbenwirkung so delikat zu nehmen anfing, vielmehr mit rohen Effekten arbeitete, wandten viele Maler ein billiges Rezept an: sie stimmten alle Bilder in einen warmbraunen Grundton, der eine Verwandtschaft mit dem nachgedunkelten Gallerieton der alten Meister haben sollte. Man tönte alle Schatten mit Umbra oder Mumie braun an und malte in diese hinein. Natürlich kam das Ganze aus der braunen Stimmung nie heraus, aber das Mittel war einfach und für rohe Augen kam stets etwas Gefälliges dabei zu Tage.

(Schluß folgt.)

• Kunstliteratur.

Betrachtungen über den Stand gegenwärtiger Kunst. Von Karl Lübecke. (Breslau, Maruschke & Berendt. Mk. —.50)

Wer diesen 1893 gehaltenen Vortrag des 1894 verstorbenen Geheimen Baurats Lübecke aus dem Nachlaß veröffentlicht hat, hätte vielleicht besser gethan, dem „mehrfachen Verlangen" danach nicht zu entsprechen. Dritthalb Jahr können zu einer Klärung manches thun; wir glauben nicht, daß der Verstorbene heute so sprechen würde, wie er damals gesprochen hat. Jedenfalls waren seine Ansichten der Klärung bedürftig, und ist dieser Vortrag weit eher geeignet, zu verwirren. Denn von den Absichten selber wie von den Werken der „Neuen" hat Lübecke nach diesen seinen Sätzen erstaunlich wenig gekannt. Und noch fremder scheinen ihm die wirklich wissenschaftlichen, psychologischen und historischen Methoden der Kunstbetrachtung geblieben zu sein, deren sich Gegner wie Freunde der „Modernen" bedienen müssen, falls sie mehr als „Geschmacksurteile" geben wollen.

• Kunstblätter und Bilderwerke.

Schwind-Album. Holzschnitte nach Moritz von Schwind, reproduziert auf 32 Tafeln in groß Folio. (München, Braun & Schneider. Mk. 20.—)

Es war wohl und schön gethan von der Verlagshandlung, die Vollendung des ersten Vierteljahrhunderts nach Schwinds Todestag durch die Herausgabe dieser Sammlung von Bildern des Mannes zu feiern, der einst durch manchen Beitrag zu den Münchner Bilderbogen wie zu den Fliegenden Blättern zur Hebung ihrer Unternehmungen so wacker mitgethan hat. Sie treibt ja damit keinen bloßen Hauskult; ist doch der deutsche Kunstfreund nach der glücklichen Überwindung der notwendigen aber kalten Pilotyzeit erst recht befähigt, die liebewerte Persönlichkeit Schwinds wieder ganz zu ehren und zu genießen. „Wenn einer an einem schönen Bäumle so recht sein Lieb und Freud hat, da zeichnet er all sein Lieb und Freud mit, und 's Bäumle schaut dann ganz anders aus, als wenns ein Esel schön abschmiert" — das berühmte Wort Schwinds zu Ludwig Richter fällt einem auch vor dieser Sammlung allenthalben ein; die „Lieb und Freud", mit der da alles durchleuchtet ist, malt uns auch die eigene Gestalt des Prachtmenschen hell vor die Seele und läßt uns mit Vergnügen vergessen, daß wir jetzt „besser zeichnen". Man darf freilich in der Verehrung Schwinds nicht bis zur Ungerechtigkeit gegen die Heutigen gehn; die meisten seiner Witz-Illustrationen zu den Fliegenden beispielsweise sind doch mit der Zeit älter gewor-

Digitized by Google

den und interessieren mehr kunst- und kulturgeschichtlich, als rein durch ihren Kunstwert an sich. Aber jung wie am ersten Tage, jung und herrlich steht alles da, was die deutsche Romantik Schwind eingegeben hat: hat einer daran noch heute nicht seine satte Freude, so liegts an ihm selber, so ist er alt geboren. Die vorliegende Mappe enthält auch von diesem Besten aus dem Guten Vieles.

Vermischtes.

• **Literatur.**

Brockhaus' Konversations-Lexikon. Vierzehnte vollständig neu bearbeitete Auflage in 16 Bänden. (Leipzig, F. A. Brockhaus; jeder Band geb. Mk. 10.—)

Als ich mich zuerst mit der neuen Auflage, der Jubiläumsausgabe dieses Riesenwerkes beschäftigte, lockte es mich, den Lesern des Kunstwarts einmal in einem eingehenden Aufsatze darüber zu sprechen, was eigentlich das Haus Brockhaus in einem Jahrhundert durch dieses Werk für die deutsche Bildung geleistet hat, wie seine größte Buch-Schöpfung ward und sich änderte, und welche weitere Entwicklung ihr und uns etwa zu wünschen wäre. Aber je mehr ich mich in die Sache vertiefte, je mehr mußte ich einsehen, daß eine solche Arbeit weit über die Verhältnisse des Kunstwarts hinauswachsen würde, in räumlicher Beziehung sowohl, wie im Hinblick auf unser Stoffgebiet. Und so muß ich mich doch wohl damit begnügen, auch im Namen derer vom Kunstwart dem stolzen Unternehmen zu seiner Säkularfeier einen Glückwunsch zu bringen.

Sehen wir das hundertjährige Geburtstagskind an, wie es vor uns steht, und bedenken wir, wie seine erste Auflage mit sechs bescheidenen Bändchen ins Leben trat, so müssen wir sagen: gealtert bist du noch nicht. Er hat noch in der letzten Periode seines Lebens, dieser Jubilar, einen kräftigen Schuß im Wachstum gethan. Und gut genährt war er immer, denn sehr zahlreiche Leute sorgten ja dafür, ihm das Neueste der deutschen Wissenschaft zur Einverleibung vorzulegen — jetzt sinds der Mitarbeiter etwa vierhundert, welche die 126000 Artikel, 10000 Abbildungen und 980 Tafeln beschafft haben, während ihm der Verlag, dem „Zuge der Zeit" gemäß, mit farbigen Beilagen das Festgewand aufgeschmückt hat. Und wie hat sich das Wesen verändert! Vor hundert Jahren sollte das Konversationslexikon eigentlich ein Hilfsmittel sein, in gebildeter Gesellschaft mitreden zu können — er war nicht gar zu innerlich, sein ursprünglicher Zweck. Und jetzt? Wenngleich manch reichbelobter Debatter, heimgekehrt von der That, den vergoldeten Lexikonsrücken in seiner Bücherei einen Blick verschwiegenen Dankes zuwerfen soll — wie weit ist doch der „große Brockhaus" über sein erstes Ziel hinausgewachsen, jetzt in Wahrheit beinahe ein „Kompendium des deutschen Wissens"!

Damit, daß wir's „gelesen" hätten, können wir unser Lob des Werks freilich nicht begründen, und hätten wir's ganz „gelesen", ein Urteil dürften wir uns ja doch nur über einen kleinen Teil des Inhalts anmaßen. „Stichproben" aber haben wir fleißig gemacht, und das Ergebnis davon war fast durchweg volle Befriedigung. Nicht, daß uns gar nichts gefehlt hätte: überschätzen wir die Wichtigkeit unseres „Faches" zu sehr, wenn wir über Dinge wie „Volkskunst", „Kunstwissenschaft" (nicht nur „Kunstgeschichte"), „Kunstkritik" u. A. eigene Artikel wünschen? Es scheint uns überhaupt, als wenn die Bewegung der Gegenwart in immer noch höherem Maße berücksichtigt, z. B. durch eine eindringlichere Behandlung der modernen Schlagwörter „Realismus" u. s. w. noch mehr beigetragen werden könnte, die hier, ach, so weichen Begriffe zu festigen. Wer aber die ungeheuerlichen Schwierigkeiten ermißt, hier Alles ganz in richtige Harmonie abzuwägen, der wird nicht naserümpfen, sondern danken. In der Zusammenstimmung all der Beiträge zu einem einheitlichen Ganzen steckt eine riesenhafte redaktionelle Arbeit, und sie ist mit völligem Gelingen geleistet worden. Die einzelnen Artikel aber haben doch ihr Eigenleben behalten, sie geben trotz aller Gedrängtheit mehr als bloße Aneinanderreihungen von Daten, sie sind gut „lesbar" geschrieben und unterrichten nicht nur, sondern regen, wo das der Stoff nur zuläßt, auch an. Die Beigaben in Bildern, Karten, Plänen u. s. w. tragen dann zur erfreulichen wie zur nützlichen Wirkung des Ganzen redlich bei, die künstlerischen z. B. sind so gut, wie sie sich bei so großer Auflage mit den heutigen technischen Hilfsmitteln nur machen lassen. Blätter, wie die vom Genter Altar der van Eyck, werden Tausenden zum ersten Mal einen rechten Begriff von der Sache geben.

„Möge der große Brockhaus dereinst auf sein zweites Lebensjahrhundert so guten Gewissens zurückblicken können, wie auf sein erstes!" Der Wunsch liegt ja nahe — aber heißt das nicht doch zu weit in die Ferne schweifen? Möge er bei jedem neuen Auszuge in die Welt so wohlgerüstet sein wie bisher, der Gegenwart zu dienen — dann braucht er um die Zukunft nicht zu sorgen.

Das Literarische Berlin. Illustriertes Handbuch der Presse in der Reichshauptstadt. Herausgegeben von Gustav Dahms. (Berlin, R. Taendler; geb. Mk. 5.20.)

Das Buch giebt, was sein Titel ankündigt, und giebt es so, daß man sich orientieren kann. Wer also seine Vorstellung vom Berliner Literatentum erweitern oder zu praktischen Zwecken die Antwort auf Fragen haben will, dem kann's empfohlen werden. Kritik gegenüber den Verhältnissen, die es darstellt, darf man von solch einem Buche natürlich nicht verlangen, es geht auf in eitel Bewunderung, aber es erleichtert doch die Kritik dem Leser mit oder ohne Absicht. Auch durch die beigegebenen Bilder geschieht das. Denn es ist eine bald nachdenkliche, bald erfreuliche, bald traurige Sache, sich hier die Lichter anzusehen, die vermittelst ihres Geistes aus der Reichshauptstadt in das arme Dunkel der Provinzen leuchten.

Inhalt: Schaufenster. — Rundschau. — Dichtung. Schöne Literatur (Kunst und Gunst. Roman von Gertrud Franke-Schievelbein). Schöngeisterei. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen (Berliner Bericht). Schriften über Dramatik und Bühnenwesen (Dramatische Handwerkslehre. Von Avonianus). — Musik: Wichtigere Musikaufführungen (Berliner Bericht). Bildende Künste: Berichte über bildende Kunst (Berliner Bericht. Münchener Bericht). Ueber den Studiengang des modernen Malers. Kunstliteratur (Betrachtungen über den Stand gegenwärtiger Kunst. Von Karl Lüdecke). Kunstblätter und Bilderwerke (Schwind-Album. Holzschnitte nach Moritz v. Schwind).

Den verehrl. Redaktionen zu geneigter Beachtung. Nachdruck der Originalbeiträge unsres Blattes gestatten wir nicht nur gern, sondern wir bitten sogar im Interesse der Sache darum, müssen jedoch deutliche Quellen-Angabe zur Bedingung machen. **Redaktion und Verlag des Kunstwarts.**

Digitized by Google

Dresden, K. Conservatorium für Musik u. Theater.

41. Schuljahr 1894/95: 902 Schüler, 58 Aufführungen, 102 Lehrer: *Dabei Bachmann, Döring, Draeseke, Fährmann, Frau Falkenberg, Frau Hildebrand von der Osten, Höpner, Janssen, Iffert, Fräulein von Kotzebue, Krantz, Mann, Fräulein Orgeni, Frau Rappoldi-Kahrer, Remmele, Rischbieter, Schmole, von Schreiner, Schulz-Beuthen, Sherwood, Starcke, Ad. Stern, Vetter, Tyson-Wolff, Wilh. Wolters, die hervorragendsten Mitglieder der Kgl. Kapelle, an ihrer Spitze Rappoldi, Grützmacher, Feigerl, Bauer, Fricke, Gabler etc. Alle Fächer für Musik und Theater. Volle Kurse und Einzelfächer. Eintritt jederzeit. Haupteintritte 1. April.* (Aufnahmeprüfung am **8. April 8—1 Uhr**) und 1. September.

Prospect und Lehrer-Verzeichnis durch (143

Hofrat Prof. Eugen Krantz, Director.

Sezession 1896.

Prinzregentenstrasse MÜNCHEN Prinzregentenstrasse.

FRÜHJAHRS-AUSSTELLUNG

Mitte März bis Ende April.

(144

146

(67

Das Atelier

Organ für Kunst und Kunstgewerbe

Erscheint Anfangs und Mitte jeden Monats.

Verlag: **Hans Rosenhagen.** Redaction: **Wilhelm & Brasch.**

Geschäftsstelle **BERLIN SW.,** *Schützenstr. 63.*

Das **„Atelier"** *bringt aus der Feder namhafter Fachschriftsteller und Kritiker sachgemässe, anregende Berichte über alle Bewegungen im Bereiche der modernen Kunst, des Kunstgewerbes und der Architektur, ferner erschöpfende Mittheilungen über sämmtliche Begebenheiten innerhalb dieses Gebietes. Durch die Reichhaltigkeit seiner Originalartikel und durch die Fülle der allgemein interessanten, übersichtlich zusammengestellten Kunstnachrichten hat sich das* **„Atelier"** *einen grossen Leserkreis erworben.*

Abonnements *können mit jedem Heft begonnen werden. 6 Hefte (3 Monate) Mk. 2.—.*

Inserate *finden wirksamste Verbreitung; Preis der 3 gespalt. Petitzeile* **40** *Pfennige.* 114

Soeben gelangte zur Ausgabe

Adressbuch

von

bildenden Künstlern

der Gegenwart

herausgeg. von **Adolf Bothe**

Redaktionssekretär der „Kunst für Alle".

Jahrg. 1896 — Preis geb. 25 M.

Enthaltend über 10000 Adressen deutscher und ausländischer bildender Künstler als Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher und Radierer, Zeichner etc. etc.

Unentbehrlich für jeden, der zu den bildenden Künsten in irgend einer geschäftlichen Beziehung steht, wie auch wertvoll für jeden Geschäftsmann, der durch direkte Offerte auf Erweiterung seines Kundenkreises bedacht ist.

Zu beziehen durch

Georg D. W. Callwey

Kunstwart-Verlag, München.

96)

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden (131

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator Rudolf Bangel.

Vorbereitung für das Freiwilligen-, Fähnrich-, Primaner- und Abiturientenexamen rasch, sicher, billigst

Dresden 6.

136 **Moesta,** Direktor.

Digitized by Google

1794
GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN
HOFPIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1 a.

81

Die
Prinzipien des Erfolgs
in der Literatur.
Von **George Henry Lewes.**
Deutsch von **Georg Fuhr.**
Mk. 3.—, geb. Mk. 3. 75.

Das Buch des berühmten englischen Autors ist für jeden von großem Interesse, der zur Literatur in irgend welcher Beziehung steht, vor allem für Lehrer, Schriftsteller, Redakteure, Gelehrte, Bücherfreunde, Buchhändler 2c. und alle Gebildete.

„Für die Zusendung des Buchs: „Die Prinzipien des Erfolgs in der Literatur" bin ich ihnen aufrichtig dankbar. Es ist ein wirklich fesselnd und geistvoll geschriebenes Buch — ohne Phrase!"
Konrad Ettel, Wien.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen; gegen Einsendung des Betrags auch vom Verleger
Gustav Moldenbauer
in Elbing und Leipzig.
90

Königl. Kunstgewerbeschule Dresden.

Der Unterricht im **Sommerhalbjahr 1896** beginnt am **13. April.**
Tagesunterricht in 9 Fachklassen. Architektonisches Kunstgewerbe — Ornament-Modellieren — Figürliches und kunstgewerbliches Modellieren — Ciselieren — Dekorationsmalen — Musterzeichnen — Porzellanmalerei, Lithographie und Buntdruck — Atelier für kunstgewerbliche Entwürfe — Atelier für allgemeine und Theaterdekoration.
Abendunterricht für Handwerker und andere Gewerbtreibende in: Architekturzeichnen, Modellieren, kunstgewerbl. und figürl. Zeichnen und Malen. Der Eintritt in die Abendabteilung ist monatlich gestattet.
Anmeldungen für den Tagesunterricht an der Kunstgewerbeschule sind bis spätestens
1. März d. J.
an die unterzeichnete Direktion, für die Vorschule an Herrn Oberlehrer Grohberger, Marienstraße 42/II zu richten. Regulative unentgeltlich.
Dresden, Februar 1896.
Die Direktion:
C. Graff.
142

Lebe!
Eine Dichtung von
Ferdinand Avenarius.
Preis 2 Mk.

Unser Blatt (Buchhändler-Zeitung): „. . . . Der Mut meiner Ueberzeugung, daß „Lebe!" die beste Dichterschöpfung des Buchjahres sei, ist nicht gar zu groß; bedeutende Stimmen aus den verschiedensten Richtungen haben es als eine dichterische That ersten Ranges begrüßt."

Verlag von O. R. Reisland in Leipzig. 134

Ant. Richard, Düsseldorf

135

fabriciert ausschliesslich als Specialitäten:
Gerhardt's Caseïn-Bindemittel,
zur Herstellung wirklich matter Malereien durch Mischen mit beliebigen trockenen Farben, zeichnet sich aus durch sammtartige, tiefste, leuchtende und feurigste Töne, leichte und lohnendste Behandlung, dauerhaft u. wetterfest.

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:**
Gallerie-Bilder Italiens,
Handzeichnungen, gratis und franko von
G. Brogi, Via Tornabuoni, **Florenz.** (115

DER AKT
100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen.
Gestellt und herausgegeben v. **Prof. Max Koch,** Historienm. Archit. u. Bildh. **Otto Rieth.**
10 Hefte à 10 Taf. 24×32 cm à M. 5.— pro Heft. 100 Taf. in eleg. verschliessbarer Mappe M. 50.
Berlin S. 53. **Internationaler Kunstverlag**
M. Bauer & Co.
100

Verlag v. B. F. Voigt in Weimar.
Handbuch der
Holzbildhauerei.
Zum Gebrauche für Holzbildhauer und Tischler, gewerbliche und kunstgewerbliche Schulen, Architekten und Musterzeichner, sowie für Dilettanten.
Herausgegeben von
Max Metzger,
Architekt und Lehrer für Kunstgewerbe an der Staatsgewerbeschule in Lübeck.
Mit einem Atlas, enth. 8 Tafeln mit 77 Abbildungen.
gr. 8. Geh. 5 Mark 50. Pfge.
Vorrätig in der Buchhandlung von Gg. D. W. Callwey in München, Maximiliansplatz 13.

Ständige Kunstausstellung
der Münchener Künstler-Genossenschaft
im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.
Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.
Eintritt 50 Pfg.
Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Sekretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft. **Der Vorstand.**
101

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Beiliegend eine Ankündigung der Illustr. kunstgewerbl. Zeitschrift für Innen-Dekoration (Verlag von Alexander Koch in Darmstadt).

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

12. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Ein persönliches Wort
an meine Leser

zu richten, hab ich heute das herzliche Bedürfnis, nun seit der Übernahme des Verlags durch Georg D. W. Callwey in München zwei Jahre verflossen sind. Das Verhältnis zwischen den Lesern und mir ist ja zumeist kein kalt-geschäftliches; zur Vertretung gemeinsamer Ideen fühlen wir uns, tausend Briefe sind dessen Zeuge, in vielen Stücken kameradschaftlich verbunden. Vor solchem Kreise, der auch von der außerordentlichen Wichtigkeit der Verlagsführung für eine Zeitschrift weiß, drängt es mich, unserm Verleger einmal zu danken für Alles, was er dem Kunstwart geworden ist. Sollte trotzdem vor diesem Danke der oder jener an bestellte oder erbetene Arbeit denken? Dann will ich zur Kennzeichnung des Sachverhalts nur das eine mitteilen: jede Mark, die der Kunstwart über seine Kosten hinaus einbringt, ist vom Verleger zur Verbesserung der Zeitschrift selber bestimmt. Die Firma Georg D. W. Callwey verzichtet also beim Kunstwart nicht nur auf das „Einsammeln goldner Früchte", sondern auch auf jede Entschädigung für ihre Arbeit.

Und gerade deshalb wird mir nach dem Danken das Bitten leicht; hat der Verleger unsrer Pflanze das Leben gesichert, — meine Leser, so helfet ihr, daß sie blühe! Darüber, daß der Kunstwart noch lange nicht leistet, was er bei reicherer Unterstützung vom Publikum her leisten könnte, trügt uns ja das Lob, das ihm gespendet wird, nicht hinweg: Was könnten wir bieten, wenn uns jeder Gesinnungsgenosse auch nur einen neuen Besteller gesellte oder etwa, falls seine Mittel ihm das erlauben, ein zweites Exemplar einem unbemittelten Einzelnen oder einem Lesevereine zuwiese!

Wollen wir nicht nur zäh an der bisherigen Unabhängigkeit unseres Blattes festhalten, sondern auch seine Weiterentwicklung fördern und damit seinen Einfluß stärken — an wen sollen wir uns um Bundesgenossenschaft wenden? An die Zeitungspresse? Die anständige tritt ja oft genug für uns ein, aber auch auf sie hören die Leute nicht mehr, weil das Ansehen auch der anständigen Kritik mitzuleiden hat unter der marktklugen Allesloberei, die bald den letzten Rest von Respekt vor einer gedruckten Meinung beim großen Publikum wegwaschen wird. Oder an den Buchhandel? Der empfiehlt, seltene Ausnahmen abgerechnet, je mehr je flacher die Ware ist, denn desto mehr Käufer findet sie ja. Wer zwischen Skylla und Charybdis des heutigen Kunstlebens, zwischen Klüngelwesen und Modischkeit vorwärts will, der muß sich an die wenden, die ihm glauben, weil sie ihn kennen. Deshalb scheu ich ein etwaiges Lächeln über diese „bewegliche Bitte" nicht. Ich glaube in Wahrheit zum Leser sagen zu dürfen: tua res agitur. Ich bitte um bessere Waffen, um besser eintreten zu können für eine Sache, die unser aller Sache ist. Wenn freilich diese besseren Waffen dem Verleger und mir verweigert werden, nun, so werfen wir drum die alten nicht ins Korn, noch treten wir von unserm Platze ab. Ist es doch in jedem Falle wie Pflicht, so auch Freude, nach Kräften das gute Wort zu vertreten: „Deutsch ist, eine Sache um ihrer selbst willen thun."

Dresden-Blasewitz, Mitte März 1896.

Ferdinand Avenarius.

Digitized by Google

„Originell."

Eine pikante amerikanische Schauspielerin hat die wirklich originelle Idee gehabt, sich ein diamantenes Lächeln dadurch zu verschaffen, daß sie sich Diamanten in ihre Zähne einsetzen ließ", so hieß es kürzlich in Tageszeitungen. „Wirklich originelle Idee" — was heißt das heutzutage?

Stellen wir uns vor, jene Idee hätte Erfolg, d. h. fände Nachahmung, so würde sehr bald neben der „wirklich originellen" Idee der Miß X von einer „noch originelleren" Idee der Miß Y, nämlich: sich Edelsteine in allen Regenbogenfarben statt der Zähne einsetzen zu lassen, und von der „alleroriginellsten" Idee von Miß Z, täglich andere Edelsteine in den Zähnen zu tragen, die Rede sein.

Also es gibt etwas wirklich Originelles, etwas noch Originelleres und etwas Alleroriginellstes! Und das, was noch origineller ist, sowie das, was am alleroriginellsten ist, ist dabei Nachahmung des wirklich originellen Gedankens. Was heißt da das Wort originell, das man heute im Alltagsleben wie in der Kunst so häufig anwenden hört?

„Ursprünglich" — das heißt es ja im Grunde. „Eigenartig", „selbständig neu", das sind ebenfalls Verdeutschungen, die sich mit der Grundbedeutung des Wortes decken. Stecken sie aber in der Anwendung, von der wir oben sprachen?

In der „wirklich originellen" Idee: ja, aber auch in dem noch Originelleren und dem Alleroriginellsten? Wenn es etwas Ursprüngliches gibt, gibt es dann noch etwas Ursprünglicheres und etwas Allerursprünglichstes — kann man das Wort ursprünglich steigern? Setzen wir an seine Stelle einmal das sich mit ihm oft ganz deckende „anfänglich", das ja auch in bezug auf seinen Bau ganz mit ihm übereinstimmt — kann man von etwas wirklich Anfänglichem, etwas noch Anfänglicherem und etwas Alleranfänglichstem reden? Und doch empfinden wir nicht, daß Steigerungen bei der Grundbedeutung des Wortes „originell" Unmöglichkeiten sind.

Das Wort hat also die Grundbedeutung nicht mehr behalten, das liegt bei dem gewählten Beispiel klar auf der Hand. Jene „originelleren" und „originellsten" Einfälle bedeuten ja klärlich Fortsetzungen, Folgen der originellen Idee, das Wort hat mit „ursprünglich" also in dieser Verwendung gar nichts zu thun. Was heißt es denn? „Es ist originell", sagen wir, „daß der Mormonismus in Deutschland Anhänger werben konnte", „es ist originell, daß der Winter von Jahr zu Jahr milder wird", „es ist originell, daß die dümmsten Bauern, wie das Sprichwort sagt, die größten Kartoffeln haben!" Es hat da denselben Sinn, als wenn wir sagten: es ist merkwürdig, es ist auffallend, es ist bizarr!

Das heißt es in dem zum Ausgangspunkt gewählten Beispiele. Die Diamantenzahnidee ist „originell", heißt: sie ist bizarr, die originellere ist bizarrer und die alleroriginellste ist die bizarrste, die übertriebenste — sagen wir drastisch deutsch: die verrückteste.

„Das ist einmal ein originelles Verfahren, das ist ein ganz origineller Mensch" — beide Male hat das Wort einen leisen Stich nach dem Merkwürdigen, zum Lachen reizenden, ja bisweilen selbst nach dem Verrückten hin. Daher verwenden viele statt seiner lieber das Wort „original", das die Grundbedeutung, wenigstens als Adjektiv, klar behalten hat. Als Substantiv hat es ja dieselbe Nebenfärbung angenommen, wie das Wort originell: „er ist ein Original!"

Auch in der Kunst spielt das Wort „originell" ja eine große Rolle, manche sagen: eine unheilvolle Rolle.

Originell nennen wir's, wenn Maler Soundso biblische Personen in moderner Arbeitertracht darstellt, wenn ein anderer statt zweier in einer Mondnacht ringenden Kämpfer nur ihre Schatten malt, die der Vollmond auf eine Felswand hinter ihnen wirft, wenn ein dritter Affen in menschliche Tracht steckt und sie einen jour-fixe abhalten läßt. Originell nennen wir die Ziervase eines Bildhauers, auf der von unten bis oben eine Weinlese zu sehen ist, oder seine Statue eines altgermanischen Kriegers, der halbnackt, aber mit preußischer Pickelhaube und Seitengewehr bewaffnet ist, um ein Kriegerdenkmal für 1870—71 vorzustellen. Originell nennen wir den Architekten, der einen Wartepavillon als norwegische Stavekerke ausstaffiert, oder der auf einen deutschen Renaissancebau keck ein Dach in japanischer Form setzt. Originell nennen wir das Verfahren des Ornamentikers, der ausschließlich aus Naturmotiven seine Ornamente herstellt, originell nennen wir einen Maßkrug, der einen Bismarckkopf darstellt, wie der daneben einen veritablen Radi, originell heißt der Fächer, der als halbes Wagenrad bemalt ist, auf dem ein paar Spatzen sitzen u. s. f. — in Kunstgewerbe, Architektur, Skulptur und Malerei, überall begegnen wir dem „Originellen".

Ist es denn hier, im Gegensatze zu den im Anfang angeführten Beispielen aus dem gewöhnlichen Leben, besser bestellt mit der Anwendung des Wortes?

Ein Maler malt als Erster einen Christus, der

Digitized by Google

in eine moderne Arbeiterwohnung tritt — es ist originell, ursprünglich, vor ihm hat's keiner gewagt. „So originell will ich auch sein", sagen sich flugs so und soviele Kunstjünger — und machen's ebenso. Ja, sind ihre Arbeiten denn dadurch auch originell? Es sind ja doch in gewissem Sinne nur Kopien. Jener malte seinen Christus in einer ihm eigenartigen, von bisherigen Auffassungen verschiedenen, aus ihm, dem Maler, selbst „urentsprungenen" Art und Weise, die Arbeiten seiner Nachfolger sind aber ja nichts Urentsprungenes, sondern bestenfalls etwas Nachempfundenes. Wenn solche Leute also sagen, sie wären „ebenso originell", wie ihr Vorbild, so verwenden sie das Wort nicht mehr in seiner Grundbedeutung, sondern in einer anderen. Und welche das ist, wird uns klar, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß in der That auch in der Kunst von viel originelleren und alleroriginellsten Werken gesprochen wird — dieselbe ist es, die das Wort im gewöhnlichen Leben hat. Und so kann man hier so wenig wie anderswo verlangen, daß wir das Wort ohne weiteres mit besondern Ehrfurchtsgefühlen aussprechen. Geht doch die Wunderlichkeit so weit, daß wir sogar den „originell" nennen, der auf einem Standpunkte verharrt, den die Mehrheit längst als unbrauchbaren verlassen hat, indem sie den Leuten, die zuerst „originelle" Neuerer waren, folgte. Wer heute noch, ohne was zuzulernen, malt, wie das vor fünfzig Jahren Mode war, als er „das Malen lernte", wir nennen den Mann *auch* originell.

Das originelle Bierseidel in Form eines Bismarckkopfes, das originelle Gebäude mit Renaissance-Fachwerkunterbau und chinesischem glöckchengezierten und fratzengeschmücktem Dach, das originelle Gemälde, das in einem Stadtbrand aus dem fünfzehnten Jahrhundert den hl. Florian allen Ernstes als modernsten Feuerwehrmann den jammernden Bewohnern segen- und schlauchspendend erscheinen läßt — wir nennen sie originell, nicht weil sie ursprünglich in der Idee sind, sondern weil sie auffallend, bizarr, verrückt sind.

Freilich, nicht *immer* bedeutet das Wort im Sprachgebrauch gerade das Letztere, Aeußerste, wohl aber denken wir bei ihm immer mehr an das *Auffallende*, als an das Ursprünglich-Eigenartige. Auch gute, gesunde, neuartige Arbeiten nennen wir originell, wie z. B. den in die moderne Zeit versetzten Christus, die mit der Darstellung einer Weinlese verzierte Vase, das in Naturmotiven hergestellte Ornament. Aber gerade das ist schade, daß wir zwei verschiedene Dinge, wie diese neuartigen, eigengeistigen, selbständigen, gesunden Schöpfungen und die Ausgeburten der bizarrsten Laune und Verrücktheit mit ein und demselben Wort bezeichnen, daß wir das Wort, das heute viel mehr auffallend, denn ursprünglich, eigenartig bedeutet, für die erstere Art mitverwenden.

Eigenartig und absonderlich, das wären zwei Wörter, welche treffend den Unterschied zwischen jenen beiden Gattungen anzeigten; bei der einen ist etwas Positives, das Gestalten aus der eigenen Art, das Kennzeichnende, bei der andern etwas Negatives, das Absondern ohne starkes und gesundes Selbst. Was bei ersterer eine Folge des Hinausragens über die Alltäglichkeitsebene ist, ist bei letzterer die Hauptsache; bei der ersteren ist der Geist des Autors hinausgeeilt über den langsamen Schritt der großen Masse, bei der letzteren macht er nur Seitensprünge.

Würden wir so zwischen Weizen und Spreu unterscheiden, so würden wir den Zauber, den das Wort auf jüngere Künstler, wie auf das Publikum ausübt, brechen können. Man würde bemerken, daß das Kopieren der Eigenart eines Meisters noch keine Eigenart an sich ist, im Gegenteil oft nur ein Anzeichen eigener Schwäche des Nachahmers, und daß das Kopieren seiner Absonderlichkeiten eben gar nichts ist, weder selbst Absonderlichkeit, noch überhaupt (wie's das Kopieren der Eigenart innerhalb gewisser Grenzen immerhin noch sein kann) etwas ernstlich Geleistetes: daß es sich vielmehr darstellt als reines Auffallenwollen um jeden Preis.

Gewiß, solche Scheidung ist nicht leicht, das Eigenartige und das Absonderliche haben ja beide ein Gemeinsames: das Getrenntsein von der großen Masse. Und trotzdem dieses bei ersterem geistig-inhaltlich, bei letzterem äußerlich ist, bei ersterem ein Voraus, bei letzterem ein Abseits, gehen sie doch, da das Voraus auch ein Abseits ist, ineinander über. Die Grenze ist jedenfalls nicht mit völliger Sicherheit sofort auf den ersten Blick für jedes einzelne Kunstwerk, für jede einzelne Richtung zu ziehen, zumal die verschiedene Stimmung und Beanlagung der verschiedenen beurteilenden Menschen und Zeiten verschiedene Urteile hervorruft.

Indes, Fehlgriffe sind menschlich, und ein unabänderlich, allgemein giltiges Urteil gibt es auf diesem Gebiete ja gar nirgends, ein Streiten wird immer stattfinden, und ist auch sehr gesund. Wir können ja bescheiden das Urteil als eben nur unsere persönliche Ansicht bezeichnen. Und etwas Zurückhaltung, die der Ernst des Scheidensollens uns aufzwingt, wäre eine ganz nützliche Errungenschaft gegenüber dem heute so oft geübten In-den-Himmel-heben und Zur-Hölle-verdammen.

Jedenfalls, schütteln wir den falschen Zauber des „Originellen" ab, auch das „Originale" brauchen wir nicht — sagen wir gut deutsch „eigenartig" und „ab-

Digitized by Google

sonderlich“ und da, wo es am Platze ist: „ursprünglich“. Wir gewinnen alle dabei, die Kunst, die Kritik, die Kritik der Kritik, denn die Worte: „es ist originell“ sagen uns — gar nichts.

O. Schwindrazheim.

Rundschau.

Dichtung.

• **Schöne Literatur.**

In purpurner Finsternis. Roman-Improvisation aus dem dreißigsten Jahrhundert von Michael Georg Conrad. (Berlin, Verein für freies Schrifttum, geb. 5 Mk.)

Der Klassenstaat der Kapitalsherrschaft ist zusammengebrochen, aber auch was Sozialisten und Anarchisten geschaffen hatten, besteht nicht mehr; ein Weltkrieg hat die Völker aufgerieben bis auf einen kleinen Rest, der nun, gesondert in Gruppen nach den Überbleibseln der Nationen, abgeschlossene Zentren zu neuen Entwicklungen gebildet hat, die sich nicht mehr beeinflussen und wenig von einander wissen. Schier als das sonderbarste der Staatengebilde, die sich da nach der innersten Veranlagung der Stammnationen gebildet haben, ist „Teuta“ entstanden. Sein Völkchen haust, kaum eine Million Seelen stark, unterirdisch in einem Ideale von Staat, nämlich in einem, wo alles verstaatlicht ist, alles, sogar die chemisch hergestellte Ernährung, sogar der Verkehr von Mann und Weib. Worte wie „Natur“, sind da als staatsgefährliche verpönt, sie könnten den „Frieden“ dieses vollkommenen Herdenglückes stören, über das in jeder Minute der hohe Rat wacht. Aber zwei Leute aus Teuta sind sich ihres Menschentums bewußt geblieben, die blinde Jala, mit der der Verfasser die dunkle Sehnsucht des Weibes nach Höherem sehr eigenartig symbolisiert hat, und Grege, der Mann, der sieht, wo das Weib ahnt, will, wo sie wünscht und handelt, wo sie sehnt — Grege, der Teuta entrinnt und in ein Land der wahren Freiheit kommt, nach Nordika. Da wohnen und walten die Zukunftsmenschen nach den Herzen Greges und des Dichters, die äußerlich und innerlich freien, hellen, schönen, starken, bei denen das Wirken der Persönlichkeit nur gebändigt wird dadurch, daß sie sich nicht mehr wohl fühlt, daß sie also nicht mehr gedeihen kann, wo sie den Genossen schädigen würde. Grege lernt, und dann kehrt er zurück und beim höchsten nationalen Mummenschanz in Teuta, dem großen Zarathustrafest, stürzt er den Automatenstaat um.

Vielleicht weniger als irgend ein anderer der Verfasser von Utopien, die das Stürmen und Drängen der Gegenwart so zahlreich geschaffen hat, ist Conrad darauf bedacht gewesen, eine im einzelnen wohl zu verteidigende sozialpolitische Konstruktion zu geben. Schon das weite Hinausschieben des Zeitpunkts der Handlung und damit die ungeheure Vergrößerung der Zahl aller Möglichkeiten, die bis zu ihrem Eintritt gewirkt haben können, deutet ja auf die Absicht hin: nicht schildern zu wollen, was nach des Verfassers Ansicht mit Wahrscheinlichkeit werden wird, sondern, was er als das herrlichste erträumt hat und nun als ein Leitbild hinstellen will.

Selbstverständlich erwächst ihm doch alles aus der Kritik der Gegenwart. Und schon deshalb wäre das Lesen des Buchs eindringlichst allen ernsten und innerlich freien Menschen zu empfehlen, die sich mit ihrer Zeit auseinandersetzen wollen, gleichviel, wie nah oder fern ihr Standpunkt dem des Verfassers liege. Aber das Buch ist auch schriftstellerisch wertvoll. Zwar, die Schilderung Teutas, mit der es beginnt, scheint mir, künstlerisch gemessen, zu lang, sie mangelt auch oft der Anschaulichkeit und Frische, sie wird dann und wann ermüdend, — als weilten wir selber in diesem Zukunftsteuta. Ich persönlich wünschte hier auch weniger Satire und mehr Humor. Wie aber Grege Nordika betritt, kommt auch Conrad ganz auf seinen Boden; da wird alles körperlicher und wärmer auch in der Darstellung, und bald erblüht es ringsum von vollem saftigem Leben. Meiner Meinung nach ist „In purpurner Finsternis“ weitaus das beste aller größeren Werke Conrads. Wir haben nicht viele „Romane“, die so reich wie dieser sind nicht nur an Gedanken, sondern auch an mannigfaltigen Empfindungen — Vorzüge, neben denen seine Schwächen weit zurücktreten. A.

Ein Narr. Roman von Hans von Kahlenberg. Dresden und Leipzig, Verlag von Karl Reißner.

Der Verfasser dieses Romans ist ein kleiner Sudermann; er hat dessen Fixigkeit und Findigkeit, versteht sich wie er vortrefflich auf den Effekt und ist daher immer interessant. Der Narr, der hier geschildert wird, ist der Sohn eines Großindustriellen, der Pfarrer im Dienst der inneren Mission ist — schon diese Antithese ergibt eine Fülle starker Wirkungen; er rettet ein Kind des Volkes aus dem Wasser, und mit diesem kommen Hannele- und später Almamotive in das Buch, ein großer Arbeiterstreik und die blutige Niederwerfung eines sich aus diesem entwickelnden Aufruhrs bilden die Katastrophe. Außer an die genannten Werke und Autoren mag man noch an Kretzers „Bergpredigt“ erinnern. Das Werk wird vor allen den anziehen, der studieren möchte, wie die literarische Bewegung des letzten Jahrzehnts auf die mittleren Talente gewirkt hat, was sie von dem, was die Pfadfinder und Meister Neues brachten, für ihre Bestrebungen brauchen konnten, das Unterhaltungsbedürfnis weiterer Kreise zu befriedigen. Da wird man nun finden, daß alles das, was die moderne Bewegung hervorrief und ihr zum Siege verhalf, ihre neuen und großen Prinzipien schon wieder vollständig in den Hintergrund getreten sind, daß nur die Erweiterung des Stoffgebiets zum Zweck der Erzielung neuer Effekte übrig geblieben, in Bezug auf die Behandlung die neue Konventionalität aber, die auch nicht um das geringste höher steht als die alte, durch den Naturalismus überwundene, schon vollständig fertig ist. Das soll nicht etwa als Tadel gegen den Verfasser gerade dieses Romans gesagt sein, — sein Werk ist gar nicht schlecht, interessirt und hat eine bestimmte künstlerische Rundung — es soll allgemein charakterisieren. Am gefährlichsten ist das Beispiel Sudermanns geworden. Der

Digitized by Google

war eben das große Talent, das zuerst aus Altem und Neuem, Wahrem und Falschem das pikante Getränk zusammenbraute, das geeignet war, der angeblich neuen Richtung den Beifall des großen Publikums zu gewinnen. Man hat ihm nun seine Kunst abgeguckt, — und wir stehen wieder da, wo wir 1885 standen. Oder doch nicht? Die Beantwortung dieser Frage dürfte hier nicht erschöpfend zu geben sein. So viel scheint mir klar, daß das deutsche Volk als solches nichts gewonnen hat; statt der alten schönfärberischen haben wir nun schwarzfärberische Werke, die ebenso unwahr sind. Oder ist die geistreiche Manier à la Sudermann, die man auch an vielen Stellen dieses Romanes findet, etwa künstlerische Wahrheit, ist die Effektsucht künstlerische Wahrheit, die den Verfasser dieses Romans verführt, zum Schlusse dem Arbeiteraufruhr mit seinen Folgen ein römisches Bacchanal der höheren Gesellschaft gegenüberzustellen, an dem sogar anständige Damen teilnehmen, und das durch einen anarchistischen Dynamitschlag gestört wird? Höchstens die meistens sozialistische Tendenz dieser Romane könnte man für einen Fortschritt erklären. Aber glaubt man wirklich, daß die soziale Gesinnung durch die Literatur dieser Art in den Kreisen entwickelt wird, für die sie in Betracht kommt? Die Autoren selber mögen sie haben, aber da fühlt man sich dann vielfach veranlaßt zu fragen, warum sie sie nicht lieber im wirklichen Leben bethätigen? Hans von Kahlenbergs Roman ist einer der besten der neuen Gattung, die mir bisher in die Hände gefallen sind, er ist wirklich interessant, geschickt gearbeitet, vielleicht sogar wahrhaft empfunden, — aber doch kein künstlerisches Produkt, sondern nur gute Schablonenarbeit, die so lange ihren Reiz behalten wird, wie die Schablonen noch neu sind.

Adolf Bartels.

Theater.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Berliner Bericht.

Es ist stille Zeit. Die Theater haben ihre Haupttrümpfe ausgespielt, so weit sie ihnen gegönnt waren. Die alte Literatur tritt wieder mehr in den Vordergrund, und auch da macht man seine Beobachtungen. Die Ueberlieferungen der verschiedenen Theater haben gewisse Stile herausgebildet, welche in ihrer Anwendung auf das Drama zu vergleichen einen großen Reiz ausübt. Zwei Gegensätze, wie sie selten in einer Stadt sich so scharf gegenüberstehen mögen, sind das Kgl. Schauspielhaus und das Deutsche Theater.

Das Schauspielhaus, das, wenn Grube nicht manchmal ein Wörtchen auf der Intendantur redete, überhaupt keine Beziehungen mehr zur Literatur hätte, darf es sich als Verdienst anrechnen, die Idee des Dramenzyklus öfters fruchtbar verwirklicht zu haben. Man sah dort einen Hebbel-Nibelungenzyklus, einen Zyklus mit Grillparzers Goldenem Vließ, und Richard II. soll einen neueinstudierten Königsdramenzyklus beginnen. Es hat alles Große im Schauspielhaus den Charakter einer wohlüberlegten Unternehmung, auch die Aufführung. Diese arbeitet mit einem Rüstzeug, das die Augen blendet. Die Dekorationen sind prächtig und vielseitig, Pferde werden nicht gescheut und der Zweikampf zu Beginn von Richard II. geschieht zu Rosse, die Gruppierungen sind in dem Meininger Stil gehalten, welcher der Düsseldorfer Malereischule entspricht. Die Aufführung ist bis auf den letzten Statisten und bis in jeden Winkel jeder Szene mit einer so sauberen Sorgfalt einstudiert, wie sie ganz zu dem äußern und inneren Charakter, zu dem Beamtentum und dem Publikum des Schauspielhauses paßt, bei dem ich immer in erster Reihe an die Begriffe Sauberkeit und Nettigkeit denken muß. In dieses Haus, das von der Straßenthür an nur so strotzt von „Accuratesse", das von einer Zuschauergattung bevölkert wird, die in streng bürgerlichen Gesinnungen, in dem privilegierten altberliner Freisinn aufgewachsen ist, paßt ein Aufführungsstil, welcher die Nacktheit vor der Draperie, die natürliche Wirkung vor der Gruppierung, den Menschen vor dem Schauspieler zurücktreten läßt. Alles wird ein wenig auf Komödienton gestimmt, das Schauspiel im Spiel niemals vergessen. Matkowski und die Poppe sind die Führer im Stil, beide wahrhaft begabt, aber beide immer Schauspieler. Matkowski in der Spiegelszene von Richard II. ist das Nüanzierteste an Komödiantentum, was sich denken läßt, er spielt sich selbst und deckt sich mit den Worten Shakespeares. Die Poppe in Hebbels „Judith" (welches Stück man neulich wieder ausgrub), umhüllt diese schwierige Weiberrolle, die sie richtig erfaßt, mit soviel Interjektionen und Auf- und Niederschleifen von Worten, mit soviel Kontrasten in dynamischer Beziehung und in der Verteilung von Licht und Schatten, daß von dem natürlichen Worte oft nichts mehr übrig bleibt. Diese Künstler schweben ununterbrochen zwischen der Angst, rein menschlich zu sein, und der Manier des Virtuosentums. Das ist der Stil des ganzen Schauspielhauses, der dort in wunderbarer Folgerichtigkeit entwickelt ist.

Das Deutsche Theater ist der entgegengesetzte Pol. Der Fremde, der es besucht, mag zuerst über seine Unansehnlichkeit und Altertümlichkeit erstaunt sein. Wie Bohèmeluft mag es ihn umwehn, oder wie der Duft altübernommener Inventarstücke. Er trifft kein Stammpublikum, sondern eine sich leicht verschiebende Auswahl von feineren Literaturkennern oder solchem bürgerlichen Publikum, das sich von den modernen Zeitströmungen hat stark beeinflussen lassen: jener Zwittergattung von Berlin W, die mit den Händen kapitalistisch, mit den Köpfen antikapitalistisch gesinnt ist. Auf eingesessenen Fauteuils (im Schauspielhaus sind es Rohrstühle) sieht man alte Vorhänge aufgehen und alte Kulissen sich aufbauen mit angemalten Büchern und Trinkgeschirren, und mit Sonnenreflexen am Fenster, während hinten der Mond scheint. Aber in dieser ererbten und längst einer Aufbesserung benötigenden Umgebung entwickelt sich ein Bühnenbild von echtem, ursprünglichem Leben, ohne jedes Komödiantentum, ohne jede Prinzipienreiterei. Heinrich IV. wird hier in der Försterschen Bearbeitung an einem Abend gegeben, welche wie alle Bearbeitungen ihre Fehler hat. Aber ein systematisch unternommener Zyklus will in dieses Haus nicht passen, welches in äußeren Dingen so gar nicht systematisch und sauber und reglementsmäßig ist, und ganz nur durch Innerlichkeit wirkt. Dem Matkowski und der Poppe stehen hier der Kainz und die Sorma gegenüber, deren erste Sorge die Natürlichkeit innerhalb der Kunst ist. Kainz als Hamlet ist die Entdeckung des modernen Menschen in dieser problematischesten aller Shakespereschen Gestalten, Kainz als junger Heinz, als Freund Falstaffs ist der Übermut der Jugend selbst. Kein Spielen und Inszenesetzen des Übermuts, sondern sein Lebendigwerden. Kainz

Digitized by Google

ist viel zu feinsinnig, um je komödiantisch zu werden. Er arbeitet die Physiognomie der Rolle bis auf die kleinsten Fältchen durch, aber er bietet sie dann nicht als Schminke und Perrücke dar, sondern er hat sie menschlich überwunden, im Menschen zusammengefunden. Läßt Shakespere den Junker Heinz, in der Konvention der damaligen Bühne, mitten in dem Sprühfeuer seiner Laune den Monolog darüber halten, daß er eigentlich kein Bösewicht, sondern ein prächtiger angehender König sei, so fällt es dem Kainz nicht ein, dies realistisch in das Gewebe des Charakters zu verflechten, woraus nur ärgste Unnatur entspringen könnte, sondern er setzt sich beinschlenkernd auf den Tisch und spricht mit dem Mund des Dichters, ruhig und gelassen. Kainz hat bei all seinem literarischen Feinsinn genug Stil in sich, um sich von der Klasse der ganz modernen Schauspieler zu scheiden, die wie Rudolf Rittner nur immer ihre Natur] geben, aus ihrer Menschlichkeit selbst heraus natürlich sind und dann gefallen, wenn ihre Natur mit der dargestellten sich in gewissem Sinne deckt. Kainz ist kein Realist in dem Sinne, daß er nur sich spielte. Er hat stets den großen Stil der alten Bühnenschule', die auf das Sprechen und das Gehen und auf das sorgsame Verteilen der Rhythmik und Dynamik noch gar viel gibt. Wie wenige Schauspieler ragen mit diesem Stil noch in unsere Menschendarstellung hinein! Man muß Bernhard Baumeister als „Richter von Zalamea" gesehen haben, um ganz zu begreifen, wie sehr dieser Stil im Verein mit der Kunst, Menschen zu bilden, einen wahrhaft klassischen Schauspieler macht. Wenn er sich vor dem gewissenlosen Edelmann, der seine Tochter kaltlächelnd verführte, auf die Erde wirft, so leuchtet die gewaltige Seelenkraft dieses alten Calderon wie in monumentalen Linien auf. So ist Kainz, wenn er Grillparzer spielt. Und die Sorma ist seine klassische Partnerin. Diese ganz und gar nur künstlerische Schauspielerin wäre etwa zwischen den großen Stil von Kainz und die radikale Modernität eines Rittner einzureihen. Trifft ihre Natur auf die Rolle, so hat sie Momente von der Höhe einer Duse. Wie die Duse, läßt sie im dritten Akt der „Liebelei" die tollste Leidenschaft in der Ohnmacht der Kräfte sich darstellen, nicht im Überfluß der Kräfte sich austoben, wie es die Komödianten thun, wenn sie Tiraden brauchen. Man denke sich den Stil des Kainz und der Sorma durch das Ensemble vervielfältigt, und man wird den Eindruck des Ideals haben, dem die Szene des Deutschen Theaters nachstrebt. Im Wirtshause von „Heinrich IV." war das Ideal erreicht. Die Szene war ganz in ursprünglicher Stimmung aufgegangen, wie die Schauspieler ganz in den Menschen. Kann in diesem Sinne das Deutsche Theater weiterarbeiten, so wird es nicht nur zu der modernen Literatur, sondern auch zu der alten den modernen Stil gefunden haben. Dieser Stil wird dann nicht mehr der Düsseldorfer, sondern der Uhdesche sein.

Ich denke, ich bin nicht zu „lokal" gewesen. Es sind Typen, um die es sich hier handelt, und Programme, die zu überwinden und die zu lösen sind.

Oskar Bie.

Musik.

• Musikliteratur.

Das religiöse Gefühl im Werke Richard Wagners. Von Marcel Hèbert. Uebersetzt von A. Brunnemann. Mit einer Einleitung von Hans von Wolzogen. (München, August Schupp.)

Das Buch des französischen Abbé zeigt nicht nur eine seltene, von konfessioneller Beschränktheit freie Auffassung des Begriffes „christliche Kunst", sondern auch eine sehr intime Kenntnis der Wagnerschen Schriften und Werke, obwohl ihm manches darin, z. B. Wagners Aeußerungen über den Mythus, als „germanisches Kauderwelsch" gelten. Das Ergebnis seiner Betrachtung über „Jesus von Nazareth", des „Rings", des „Tristan" und des „Parsifal" faßt Hèbert in den Satz zusammen, daß die Entwicklung Wagners keine Kreislinie beschreibe, die auf derselben Fläche zu demselben Punkte zurückkehrt; sie sei gleichsam eine Spirale, denn der Punkt, den sie anscheinend wieder berührt, sei stets höher und höher gelegen. Man kann das mit der eigentümlichen Klarheit eines Franzosen geschriebene und gut übersetzte Buch allen Freunden der Wagnerschen Kunst empfehlen. R. Batka.

• Neue Notenwerke.

Zwei Sonaten für Klarinette (oder Bratsche) und Pianoforte von Johannes Brahms. Op. 120. (N. Simrock, Berlin. Preis jeder einzelnen Mk. 8.—)

Weber wurde bekanntlich aus seiner Freundschaft mit Bärmann, dem bedeutendsten Klarinettisten damaliger Zeit, angeregt, verschiedene heute noch geschätzte Konzerte für die Klarinette zu schreiben. Und aus entsprechendem Grunde dürfte in unseren Tagen auch Meister Brahmsens Vorliebe für die Klarinette zu erklären sein, der, wie bekannt, mit Richard Mühlfeld in Meiningen, dem weltberühmten Klarinettisten, befreundet ist. Zusehends zärtlicher ist seine Vorliebe für dieses Instrument geworden, ja die schon lange herumgetragene Neigung ist allgemach in eine wahre Klarinetten-Liebschaft übergegangen. Denn brachte Brahms die Klarinette anfänglich mehr untergeordnet zur Anwendung, wie in dem herrlichen Quintett in H- und in dem Klaviertrio mit Klarinette in A-moll, strebend, sie nach Mozart von Neuem kammermusikfähig zu machen, so hat er nun den zweitletzten Schritt gethan zu ihrer weiteren Emanzipierung: er hat, wie schon näher bezeichnet, zwei Sonaten für Klarinette und Klavier geschrieben. Da fehlte jetzt also gewissermaßen nur noch eine vollständige Eheschließung mit einem regelrechten Klarinettenkonzert. Die Klarinettisten haben, zumal im Hinblick auf die spärliche Literatur ihres Instrumentes, allen Grund, Brahms für die ihnen gespendete Klarinettenkammermusik dankbar zu sein. Nun, diese beiden Sonaten sind ja von ihnen auch freudig aufgenommen und bereits in vielen deutschen Kunststädten aufgeführt worden. In beiden hat die Klarinette den Vortritt und das Meiste zu sagen, das Klavier hält sich mehr im Hintergrunde als ein treuer Gefährte, der nur das Gesagte bestätigt und ihm hier und da einmal einige Worte zufügt. So mußten die einzelnen Sätze möglichst straff und knapp gefaßt werden aus Besorgnis, die Klarinette, als ein kontrastarmes Instrument, nicht etwa eintönig und geschwätzig wirken zu lassen. Beide Sonaten bedeuten allerdings in dem Kranz der Brahmsischen Kammermusik mehr frische grüne Blätter als neue duftige Blüten, beide jedoch lassen auf den ersten Blick aus ihren geistig bedeutsamen Ausdrucksformen den Stempel Brahmsischer Individualität klar erkennen; kein Takt, keine Wendung, die nicht durch und durch brahmsisch wäre. Da der Komponist auf möglichst interessante Behandlung der Klarinette sein Augen-

Digitized by Google

merk gerichtet hat, hat er auf den Klaviersatz leider wenig Sorgfalt verwendet, wie er ja überhaupt vom Klavierspieler gewöhnlich eine tüchtige Dosis Selbstverleugnung fordert. So ist denn in beiden Sonaten die Klavierpartie recht brahmsisch zäh, kompakt und fingerwidrig, es ist wenig daran geglättet und gefeilt und auf Klangwirkung Bedacht genommen. Dagegen vortrefflich abwechselungsreich mit weiser Ausnützung aller Register und Lagen ist der Klarinettenpart behandelt worden, mit wahrer psychologischer Vertiefung in den Charakter des schönen Instrumentes, der „Frauenstimme des Orchesters."

Der Sonate in F-moll (no. 1) möchte ich den Vorzug geben. In ihr ist die Erfindung bedeutsamer, als in der Es-dur-Sonate. Dem ersten Satz der F-moll-Sonate liegt ein energievolles, leidenschaftliches Hauptthema zu Grunde, dem bald ein sanftes zweites Thema entgegentritt. Unmittelbar an den ruhig im pianissimo verhallenden Schluß knüft der zweite Satz, ein kurzes, stimmungsvolles, nocturnoartiges Andante in seiner Stimmung an, in dem die Klarinette eine innige Liedweise ausspinnt. Der prächtig frische Ländler darnach erinnert im zweiten Teil an ein bekanntes Volkslied. In ihm wie auch in dem spielfreudigen Finale entwickelt Brahms eitel Humor und Freudigkeit. Die staccatierten, stillvergnügt quackigen Klarinettenfiguren ergeben eine merkwürdig komische Klangwirkung. Die Es-dur-Sonate beginnt überaus vielverheißend, herzhaft aus voller Kehle und frischer Brust mit einem schönen, breiten Klarinettenthema, das wie eine liebliche Erscheinung berührt, die man fest halten und nicht weiterschreiten lassen möchte. Um so mehr als damit gewissermaßen die Sonne auf und untergeht, denn was nachfolgt, erscheint leider wie von Wolken überschattet, obschon hier die bedeutsame thematische Arbeit der Durchführung zu interessieren vermag. Der zweite Satz in Es-moll ist wiederum ländlerartig gehalten, wie der dritte in der F-moll-Sonate. Er enthält viele Schönheiten, so namentlich in dem H-dur-Mittelteil (Sostenuto) mit seiner ruhevollen Stimmung. In den Schluß-Variationen kommt leider nach und nach blasse Reflexion herangeschlichen und gewinnt immer entschiedener die Oberhand — um so verwunderlicher, da das einfache liedartige, plastische Variationenthema einen frischen Ausgang erwarten läßt.

Karl Söhle.

Bildende Künste.

* Kunstliteratur.

Geschichte der christlichen Malerei. Von Dr. Erich Franz, Professor an der Akademie zu Münster i. W. Zwei Bände. (Freiburg i. B., Herdersche Verlagsbuchhandlung, Mk. 28.—)

Geschichte der Päpste mit dem Ausgange des Mittelalters, mit Benutzung des päpstlichen Geheim-Archives und vieler andrer Archive bearbeitet von Dr. Ludwig Pastor, ordl. Prof. der Geschichte an der Universität zu Innsbruck. 3. Band: Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance von der Wahl Innocenz VIII. bis zum Tode Julius II. (Freiburg i. B., Herdersche Verlagsbuchhandlung, Mk. 11.—)

Die Geschichte der christlichen Malerei von Franz ist ein fleißig gearbeitetes und auf eingehenden Studien beruhendes Werk. Der Verfasser gebietet auch über eine gewandte Darstellungsweise. Die lange Erscheinungszeit des Werkes (1887—1894) hat es freilich mit sich gebracht, daß mancherlei Ergebnisse der kunstgeschichtlichen Forschung, die inzwischen ans Tageslicht getreten sind, in dem Buche keine Berücksichtigung gefunden haben; es sei z. B. hingewiesen auf die Geschichte des byzantinischen Zellenschmelzes von Kondakoff-Swenigorodskoi, die Geschichte der Kunst in den Athosklöstern von Brockhaus, Ullmanns Botticelli-Biographie, Schneiders neue Erklärung der Stanzenbilder im Vatikan, Konrad Langes neue Dürerforschungen. Eine zweite Auflage des Werkes wird da Wandel zu schaffen haben. In seinem Urteil steht der Verfasser auf dem streng-katholischen Standpunkt. Er bewertet die Maler sozusagen nach der religiösen Gesinnung, die sich in ihren Werken ausspricht. Die Vorzüge von Malern wie Giotto, Fra Giovanni Angelico, der kölnischen Malerschule, Memling u. s. w., deren Werke tiefe religiöse Ueberzeugung und Empfindung offenbaren, Vorzüge, die wir natürlich völlig anerkennen, schildert er mit großer Wärme, wie er überhaupt diese Künstler mit großer Ausführlichkeit und Sorgfalt behandelt. Dagegen fahren Künstler, die auf freierem Standpunkte stehen, bei Franz ziemlich schlecht. Er behandelt sie kürzer, weniger sorgfältig, und wird auch nicht selten ungerecht in seinem Urteil. So geht es z. B. Mantegna, dem er — ebenso wie Donatello — die religiöse Würde in Behandlung der Ideale christlicher Kunst abspricht, selbst Raffael, der in vielen seiner Madonnenbilder das Göttliche geradezu profaniere und das Erhabene mit dem Sinnlichen vermische, Sandro Botticelli, für dessen poetische Phantasie Franz wenig übrig hat, Hans Sebald Beham, der als revolutionär und zügellos bezeichnet wird. Bei Albrecht Dürer, dessen Kolorit Franz bäuerisch findet, sucht er, wie zu erwarten stand, nachzuweisen, daß er im Grunde seines Herzens Katholik geblieben sei. Einzelne Fehler, die unterlaufen, wollen wir hier nicht aufzählen.

Eine weit strengere Sachlichkeit waltet in Ludwig Pastors Geschichte der Päpste, den wir in dieser Hinsicht an die Seite von Reumont, de Rossi, F. X. Kraus stellen dürfen. Er hat Johannes Janssens Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgange des Mittelalters fortgesetzt, von welchem Werke namentlich der sechste Band — Kunst und Volksliteratur bis zum Beginn des dreißigjährigen Krieges — unsere Leser interessieren dürfte, wenn sie die ausgesprochene katholische Tendenz des Janssenschen Buches mit in den Kauf nehmen können. Sein Nachfolger Ludwig Pastor steht zwar auch auf katholisch-kirchlichem Standpunkt, sucht aber auch den gegnerischen Ansichten gerecht zu werden und bekundet ohne Zweifel mehr streng-historischen Sinn. Von besonderem Interesse ist der dritte Band seiner Geschichte der Päpste, welcher Innocenz VIII (1484—1492), Alexander VI (1492—1503), Pius II (1503) und Leo X (1503—1513), damit also die Glanzperiode der römischen Renaissance bespricht. Zunächst fesselt uns besonders die Schilderung Alexanders VI. Borgia den „retten" zu wollen, Pastor für aussichtslos erklärt. Daneben zeigt auch dieser Band wieder von den umfassenden geschichtlichen, kultur- und kunst-historischen Kenntnissen Pastors, von seinen tiefgründigen eigenen Studien und von seiner Kunst der Anordnung und Darstellung. Vom Standpunkte der Kunst interessieren uns namentlich die drei Kapitel, in denen Julius II. als Mäzen der Kunst und Michelangelo und Raffael in seinem Dienst geschildert werden. Pastor hat hier eine Fülle von Forsch-

Digitized by Google

ungen eigenen und fremden Ursprungs ausgezeichnet verarbeitet, so daß die Kunstgeschichte durch sein Werk stark gefördert wird. Als Mitarbeiter nennt er dabei die ausgezeichneten Forscher Prälaten Friedrich Schneider in Mainz, und Jakob Burckhard in Basel. Er steht der Renaissance unvergleichlich viel freier gegenüber als Janssen, der sie als heidnisch und verderbenbringend so schlechtweg verdammte, daß er damit selbst bei seinen Parteigenossen Anstoß erregte. Da wir hier auf Einzelheiten nicht eingehen können, so sei nur erwähnt, daß Pastor u. a. die früheste Baugeschichte der Peterskirche unter Bramante in sehr anziehender und klärender Weise behandelt, daß er die Deckenbilder der Sixtinischen Kapelle zum Teil in neuer Weise deutet und daß er auch auf die Erklärung der Raffaelschen Stanzenbilder in vielen Beziehungen ein ganz neues Licht wirft. Pastor hat sich mit diesem ungewöhnlich interessanten Werke einen festen Platz in der Reihe der Kunsthistoriker erworben. Paul Schumann.

* Kunstblätter und Bilderwerke.

Pan. Viertes Heft. (Berliner Genossenschaft Pan).

Das dritte Heft dieses bedeutungsvollen Unternehmens gab uns zur Besprechung keinen Anlaß, da noch die alte Redaktion seinen Inhalt zusammengestellt hatte, die aber beim Erscheinen des Heftes doch schon entlassen war, weil man in der Genossenschaft selbst ähnlich über sie dachte, wie wir. Mit diesem, dem vierten Hefte stellt sich nun die neue Redaktionskommission den Lesern und Beschauern vor. Daß sie durchaus nicht alles Absonderliche ausschließen will, hat sie z. B. durch die Aufnahme des Veldheerschen Holzschnittes bewiesen. Stände noch die alte Leitung an der Spitze, ich würde, es sei ehrlich bekannt, vermuten, eben das Absonderliche habe hier zu dem Glauben geführt, es mit Bedeutendem zu thun zu haben, -- doch hat man's hier mit einem Werke zu thun, bei dem der Zeichner auch selbst der Holzschneider war, und das an sich gibt ihm ja immerhin ein erhöhtes Interesse. Im übrigen zeigt das Heft entschieden weniger Aufgeregtheit und mehr Leben, als seine Vorgänger. Die Studienköpfe von Menzel und Heinz Heim, die schöne Landschaft in Originalradierung von Peter Halm, aber auch die nicht ganz so gelungene von Meyer-Basel sind des „Pan" schon würdig, und Blätter wie das von Kirchner und wie die verschiedenen Ex-libris finden wohl hier am besten ein Publikum, das ihre Feinheiten zu würdigen weiß. Aus dem Bildwerk, das nur bescheiden in und neben dem Texte auftritt, seien mit der Randleiste und dem Schlußstück von Otto Greiner zwei sehr schöne Kompositionen und geradezu meisterliche Zeichnungen hervorgehoben. Als „literarische Beiträger" treten diesmal auf Fontane, Grohmann, J. Hart, Schwann, Henckel, diese mit dichterischen Gaben, dann mit kritischen: Flaischlen, (Zur modernen Dichtung, ein Rückblick), Graf Keßler (Henri de Régnier), Bode (italienische Bronzen im Berliner Museum), Jessen (Ex-libris), W. von Seidlitz, (George Moore). Möge reiche Teilnahme dem „Pan" gutes Fortschreiten auf seinen Wegen ermöglichen. A.

Vierteljahrshefte des Vereins bildender Künstler Dresdens. 3. Heft. (Dresden, Kommissionsverlag von E. Arnold).

Ich habe, als das erste Heft dieses Unternehmens erschien, unumwunden gesagt, daß es mir nicht gefiel -- die Leser werden mich also nicht für beeinflußt halten, wenn ich von diesem dritten sage: es gefällt mir sehr gut, viel besser noch als das zweite, das die Leistungsfähigkeit der Dresdner „Sezession" doch schon im Aufsteigen zeigte. Da ist vor allem Paul Baums Winterlandschaft, eine Steinzeichnung mit farbigem Druck, ein höchst interessantes Blatt, das ganz überraschend zeigt, wie Vortreffliches sich mit nur drei Farbenplatten erreichen läßt, wenn der rechte Künstler das rechte Werk vervielfältigt. Dann ist Karl Mediz mit dem Brustbildnisse seiner Frau höchst glücklich vertreten; mit ganz einfachen Mitteln, ein wenig florentinisierend, ist das fesselnde innere Leben dieses Künstlergesichts prächtig herausgeholt. Banzers Steinzeichnung „hessische Bäuerin", ist eine vorzüglich gezeichnete markige Studie voll charakteristischer Kraft. Hans Ungers Radierung einer Meeresbucht zeugt von starkem inneren Erfassen einer großen Stimmung, doch hat hier das Können noch nicht ganz ausgereicht, das „seelische Schauen" restlos vor anderen Augen hinzustellen. Ernst Walthers farbiger Steindruck „Chrysanthemum" ist ein hübsches Beispiel geschmackvoll dekorativer Pflanzenstilisierung. Jedenfalls wird das neue Leben, das in die Dresdner Kunst eingezogen ist, durch diese Mappe sehr schön bezeugt. Mit diesen Vierteljahresheften zeigt sich Dresden einmal wieder an der Spitze der deutschen Kunststädte, was seit langer Zeit nirgendwie geschehen ist: wo bleiben die entsprechenden Veröffentlichungen der „anderen Sezessionen?" A.

Aus dem Sachsenwald. Von Richard Linde. Mit Lichtdrucken nach Aufnahmen des Verfassers. (Hamburg, Otto Meißner.)

Wieder eine jener Monographien über ein abgegrenztes Stück des deutschen Vaterlandes, über eine „Heimat" also, die wir stets mit besonderer Freude begrüßen, und zwar eine der allerbesten. In sehr gewandter Darstellung wird der Sachsenwald besprochen, seine Gestalt, seine Eigenart, seine Geschichte werden leicht und warm geschildert und in wahrhaft künstlerischer Weise wird alles zu einem Bild verwebt, das uns fesselt wie das einer Persönlichkeit. Lichtdrucke nach eigenen Aufnahmen des Verfassers, davon jede von jener künstlerischen Auffassung zeigt, die wir bei „Fachleuten" ja leider so viel seltener finden, als bei Amateurphotographen, ergänzen den Text so, daß in der That nur ein Geist durch das Werk weht. Es ist in seiner Art eine vorbildliche Leistung.

* „Über den Studiengang des modernen Malers."

(Schluß.)

Natürlich können neben dem wahren Hauptstimmungston die verschiedensten Gegensätze auf der Bildfläche herrschen. Es zeigen sich dann, je nach der Natur des Vorbildes zwei, drei, vier oder auch fünf große farbige Hauptmassen, die man in ihren Tonwerten zu einander abzuwägen hat. Das ist jedoch keine Arbeit von fünf Minuten, sondern eigentlich die Lösung des ganzen Problems: die Töne müssen ebenso delikat wie in der Natur sich gegenüberstehen, und man muß auf ihre feinsten Klänge angestrengt horchen. Es sind das keine primitiv mit rot oder blau zu bezeichnenden Töne, sondern sie offenbaren ein Meer der feinsten Schwingungen und nur ein gebildetes Auge vermag wahrzunehmen, daß sie schön sind. Der Laie wird sagen: „Ich sehe da nichts besonders Schönes." Ja nun, es ist eben die Aufgabe des Künstlers, das Schöne der Welt sichtbar zu machen, indem er sein Licht darauf fallen läßt. -- Natürlich kann er nicht bei diesen vier oder fünf Grundstimmungen bleiben, sondern er

Digitized by Google

wird auch diese wieder in neue Flächen auflösen. Aber es ist gefährlich, die Auflösung auf schließlich zu kleine Flächen auszudehnen; gerade eine große Naturanschauung verlangt, die Flächen groß anzusehen und zusammenzufassen. Nach der Feinheit, womit der Maler dieses Problem zu lösen versteht, wird sich seine künstlerische Kraft bemessen.

Dem Anfänger muß die Unmöglichkeit klar werden, je einen Ton für sich allein zu treffen. Eine Farbe erhält überhaupt erst Klang durch die gegenübergestellte. Aus diesem Grunde ist alles Mischen und Prüfen auf der Palette so zwecklos, da sich ja stets erst auf der Leinwand zeigt, wie der Ton wirkt. Auf der Palette entzieht er sich jeder Beurteilung, da er neben dem Holzton oder beliebigen bunten ungemischten Farbton steht.

Ein weiterer Punkt für die moderne Farbenanschauung ist das Auflösen aller Tiefen in Farben. Die ältere Malerei begnügte sich damit, die Tiefen mit Schwarz und Braun zu markieren. Der moderne Maler kennt kein Schwarz und Braun auf der Palette, jedenfalls nicht zur simplen Verwendung für die Tiefen. Schwarz ist Farblosigkeit, und da in der Natur nirgends, am wenigsten in tiefen Tönungen, Farblosigkeit herrscht, hat sie auch kein Schwarz. Es ist hier nicht im Programm, die Wege zu beschreiben, durch die technisch die Tiefen gelöst werden, und es ist das auch kaum möglich; als Beispiel sei nur bemerkt, wie Mischungen etwa von Ultramarin und Krapplack, denen durch geeignete Beimischungen der violette Ton genommen ist, eine Tiefe erzeugen, gegen die gehalten reines Schwarz wie Pech erscheint. — Es ist notwendig, daß der Maler sein Bild oft aus großer Entfernung betrachtet und von da aus Bild und Natur vergleicht, um über die Haupterscheinung ins Klare zu kommen und sich durch keine noch so hübschen Details verführen zu lassen, von dem zuerst Erstrebenswerten abzugehen. Zu den Klippen auf diesem Wege gehören auch all' die technischen Witzeleien, die gerade dem Anfänger am meisten imponieren und die ihm oft genug noch von Lehrern empfohlen werden. Die Technik ist da etwas ganz untergeordnetes, an die er gar nicht denken sollte, die sich um so freier ausbildet, je weniger er an sie denkt. Ist es doch seine künstlerische Handschrift, wie sie sich mit der Feder gerade so bildet, ohne daß man sie beachtet. Die Graphologie zeigt uns, wie die Schrift der untrügliche Spiegel des Menschen ist; wie verkehrt wäre es nun, wollte man dem Künstler diese oder jene Handschrift mit dem Pinsel aufoktroyiren oder wollte er diese oder jene nachahmen. Sie muß sich von selbst bilden und wird dann erst die wahre und somit für ihn die beste sein. Er suche die Töne schlicht und breit möglichst pastos nebeneinander hinzusetzen, auf das Wie kommt es dabei gar nicht an.

Selbstverständlich meine ich hier mit Technik lediglich die Handschrift des Künstlers, nicht die technische Kenntnis seines Materials, das er durch und durch kennen sollte. Das Wesen der Oelfarbe verlangt einen pastosen Farbenauftrag, wie die Aquarellfarbe die Lasur verlangt. Nur in einem dicken, möglichst »prima« Farbenauftrag vermag sich die Schönheit und die Leuchtkraft der Oelfarbe zu entwickeln. Jede Lasur verdirbt diese schöne Klarheit und opfert sie einem saftig schmierigen Ton, der einen rohen Geschmack besticht, jedes feiner organisierte Auge jedoch unangenehm berührt. Natürlich ist diese Lasur ein bequemes Mittel für den, dessen Können nicht ausreicht, um den richtigen Ton zu treffen, hinterher noch etwas von ihm darüber hinwegzuschwindeln. Dagegen ließe sich ja an sich nichts einwenden, die Malerei wäre eben dann nur leichter, als sie ist; aber thatsächlich ist damit nur für rohe Augen ein Effekt zu erzielen. Ganz gewiß haben auch alte Meister lasirt; für uns geht daraus nicht die Notwendigkeit hervor, es auch zu thun. Für unsere farbigen Probleme ist es keinesfalls ein passendes Mittel." Dem fertigen Künstler, der seine Mittel durch und durch kennt, ist ja alles erlaubt, was zum Ausdruck seiner Anschauung dient, — aber er lernt sie nicht kennen und beherrschen ohne solche Schulung.

Schultze geht nun über zur Besprechung der Hilfswissenschaften, die auf den Akademien gelehrt werden. „Eigentlich die einzige, die nicht entbehrlich ist," scheint ihm da die Anatomie. Man muß verstehen, was man nachbildet, verstehen kann aber, zumal die Natur nicht stillhält, niemand „die zitternde Beweglichkeit der Körperteile in ihrem ewigen Wechsel" ohne Studium der Anatomie. Ein „Wissen" nützt hier nichts: Form und Verrichtung der Muskeln und Knochen muß eingeprägt werden, bis es als feste Vorstellungen in unserer Anschauung lebt. Recht entbehrlich ist dagegen die Proportionslehre für uns, denen das Individuelle so viel wichtiger ist als das Typische, und ganz überflüssig erscheint Schultze der Unterricht in der Perspektive. „Jeder Maler wird sich beim Zeichnen nach der Natur die für die Praxis notwendigen Erfahrungen selbst bilden, Theorie nützt ihm dabei gar nichts, sondern nur eine gute Beobachtungsgabe, und wenn er nach Theorie verlangt, wird er sich wohl noch soviel seiner Mathematikstunden entsinnen, daß er sich selbst das notwendigste ableiten kann. Fällt ihm einmal in der Natur etwas schwer, so nehme er den Motivsucher zur Hand, so kann er sich mit dessen Hilfe und mit seinen offenen Augen überzeugen, wie die Linien laufen. Ich habe in meinem Leben noch nicht gesehen, daß ein Maler ohne perspektivische Kenntnisse vor der Natur in Verlegenheit geraten wäre. Und hätte er einmal auf einem Bilde wirklich eine perspektivische Konstruktion zu machen, so fällt es in der Praxis nie einem Künstler ein, sie sich selbst zu machen, sondern er geht zum Architekten und läßt sie sich machen. Da aber die gestellten lebenden Bilder mit dem konstruirten Prospekt auf dem Aussterbe-Etat sind, so wird auch dieser Fall selten vorkommen. — Es ist überhaupt besser, die Linien laufen falsch, mathematisch falsch, aber so, wie der Künstler sie gewollt und empfunden hat, als sie geben dem Architekten keinen Grund zum Aergernis, stören aber den Maler. Ich kenne auf Bildern absichtliche perspektivische Fehler, und doch dürften diese Bilder um kein Haar breit anders sein." — Gleich unnütz sei Kostümlehre: entweder wir malen, was wir in der Gegenwart finden, und dann vermissen wir sie nicht, oder wir versenken uns in die Vergangenheit, und dann brauchen wir eingehendere Spezialstudien als je eine Akademie geben kann. „Ganz gewiß sind solche kulturhistorische Studien für jeden und besonders für den Maler interessant, anregend und geschmackbildend; wollte man aber all' die Dinge, die gut sind oder die, die eventuell einmal im Leben gebraucht werden könnten, in den Lehrplan aufnehmen, so käme man wohl nie zu den Hauptsachen. Diese Dinge sollten dem Eifer und dem Interesse eines jeden Einzelnen überlassen bleiben oder sich auf Beeinflussungen im privaten Verkehr be-

Digitized by Google

schränken." — Deshalb ist Schultze auch gegen den Unterricht in der Kunstgeschichte und Literatur, der übrigens sehr leicht auch nur zu einem Eintrichtern von Dogmen wird. Warum Schultze von den Komponierübungen wenig hält, brauchen wir nicht erst zu sagen. Die sind ihm natürlich „der schlimmste Zopf".

Verläßt der Studierende den Fachunterricht, so geht er, heißt es, an sein erstes Bild. Aber „eigentlich sollte es ein erstes Bild nicht geben" — ein stark künstlerisch begabter Mensch wird jetzt schon eine lange Reihe von Versuchen hinter sich haben, der Natur durch bildmäßiges Auffassen beizukommen. Schultze sucht dem Laien klar zu machen, worin „die Idee des Bildes liegt", und er findet sie „in der gefälligen Schönheit der bemalten Leinwand und nicht im dargestellten Vorgang". Scheinbar trennen sich ja die modernen Bilder in zwei Hauptklassen: „die einen, die mehr einen Naturausschnitt mit möglichst überzeugender Wahrheit darstellen, die anderen, die mehr den Extrakt aus der Summe solcher Naturbeobachtungen, die Neubildungen, innerlich Geschautes geben." Aber es gibt keine Grenze zwischen ihnen; in Wahrheit enthält jedes gute Bild „realistische" und „idealistische" Elemente.

Schultze spricht dann zunächst vom Bildnis. „Macht es Anspruch darauf, ein Kunstwerk zu sein, so ist's mit der Aehnlichkeit allein nicht gethan, ja, wenn es dem Künstler gelingt, in seinem Bilde einen Charakter, einen ganzen Menschen hinzustellen, zu dem ihm der Porträtierte auch nur die Anregung geboten hat, und es ist mit durchaus künstlerischen Mitteln dargestellt, so erfüllt es alle Ansprüche an ein Kunstwerk." Freilich: „gewöhnliche Sterbliche werden gut thun, dem Individuum aufs feinste nachzugehen und froh sein, wenn sie dessen seelisches Gehalt klar genug auf die Leinwand gebannt haben." Aber es gibt auch eine koloristische Aehnlichkeit; es gibt eine „Stimmungsähnlichkeit", „das für das Individuum richtig mitempfundene Milieu, das seelische Fluidum, von dem die Farbe redet." Man muß vor allem einen Menschen genau kennen lernen, um ihn so zu malen, bis sich von ihm vorerst „eine bestimmte Auffassung als etwas innerlich Geschautes" offenbart, „das sich mit jedem Tage zu mehr Klarheit durchringt". Geht es irgend an so suche man ihn in seiner Häuslichkeit auf — auch auf dem Bilde, das ihn ohne aufdringliche Einzelheiten dort zeige, wo er zu leben gewohnt ist. Hierfür können wir besonders von Engländern und Schotten lernen; bei uns hat sich, besonders von Berlin her, seit der Gründerperiode eine widerliche Protzenmalerei ins Portrait eingeschlichen, ein Farbenprahlen mit möglichstem Aufwand von Atlas und Plüsch — neben wirklich künstlerischen Bildnissen berührt sie, „wie die Tanzmusik beim Herrn Kommerzienrat Kohn gegen die vornehmen Tongedanken einer Beethovenschen Symphonie".

Durch sein „Milieu" leitet das Bildnis zum Stillleben über, das ja erst kürzlich Lichtwark so vortrefflich im Kunstwart charakterisiert hat. Man muß sich als Stillleben „nicht mehr das vorstellen, was man 1850 darunter verstand: einen Aufbau von Früchten in einer an sich schönen Vase und alles in der Art der holländischen Kleinmeister, deren Werke oft halb Kunstwerk, halb Kunststück sind," — nicht irgendwelche Schönheit der einzelnen Gegenstände, sondern nur der malerische Reiz des Ensembles gibt ihm den Wert. Da kann ein alter glasierter Topf viel feiner am Platze sein als der schönste Tafelaufsatz. Stillleben stellen kann nur der Meister, finden kann sie, wer nur mit malerisch geübtem Auge begabt ist und aufzumerken versteht zum Ueberraschen oft.

Wir führen das Stillleben unter freien Himmel und erweitern den Raum, so kommen wir zur Landschaft. Im Gegensatz zu dem Dilettanten, der auf hübsche Ansichten ausgeht, richtet „der Künstler in der Sprache der Farbentöne ein Gebet an die Schönheit" auch hier und hier vor allem. „Durch Gegenüberstellung von Tönen möglichst viel zu sagen, das ist seine Aufgabe, das Berichten über schöne Architektur, interessante Gegenden und Reiseerinnerungen überläßt er dem Photographen." Nicht vorzugsweise in Italien, noch in den Alpen, noch, einer jüngsten Mode zufolge, in Holland wachsen dem Landschafter die guten Vorwürfe am meisten zu, sondern einfach einem jeden gerade da, wo er sich am meisten verwandt und verwachsen mit der Natur fühlt, also zumeist denn doch in seiner Heimat: „besänne sich ein jeder auf sie, es stände besser um die Verinnerlichung der Künste."

Wie sie sich bevölkert, führt die Landschaft zum Figurenbilde. Auch hier die erste Regel: stelle dar, was dich wirklich interessiert, gleichviel, ob sich's auf der letzten Ausstellung in Mode gezeigt hat oder nicht — was dich am tiefsten erregt, das mußt du am ehesten ganz eigenartig gesehen haben, und darauf kommt's an. Prüfe dich auch, ob dir überhaupt das Figurenbild als solches wirklich am meisten „liegt" — wir Modernen erkennen ja keine Rangordnung mehr in der Malerei an, bei der das „Historienbild" obenan stünde. Und die Schwierigkeiten, die du hier zu überwinden hast, sind groß, wenn sie auch äußerlicher Art sind; du mußt, als moderner Maler, die Gestalten unter denselben Lichtbedingungen malen, wie im Freien, wenn der Vorgang im Freien spielt. Spielt er aber in einem Innenraume, so glaube ja nicht an die verderbliche Lehre, „daß man den Raum um die Figuren herum nach Zeichnungen oder Photographien aus dem Kopf stimmen könnte" — das glückt höchstens dem Meister einmal so, daß es nicht nur den Laien durch annähernde Deutlichkeit, sondern auch den Künstler durch wirkliche Werte befriedigt.

Eine große Gefahr (die auch im Kunstwart wiederholt und ausführlicher als von Schultze-Naumburg besprochen worden ist) liegt für den modernen Maler darin, zu früh einem vielleicht echten Zuge seiner Persönlichkeit nach einer freieren, unabhängigeren Wiedergabe der Natur zu folgen. Die großsehende Kunst, die uns „gleichsam nur der Extrakt", „das zusammenfassende Erinnerungsbild" gibt, wir schätzen sie ja nicht nur nicht gering, sondern sehr hoch. Aber unsere Ausstellungen geben der Beispiele übergenug dafür, wie viele von unsern Malern sich verderben, weil sie Schaum von der Oberfläche mit Schätzen aus der Tiefe verwechseln. „Vorab dem Studierenden", sagt Schultze sehr richtig, „kann nur geraten werden, nie von der Natur zu abstrahieren; wie seine Begabung auch sein möge, wird ihn die strengste Naturnachahmung doch stets auf den richtigen Weg führen. Denn das Abweichen von dem Sinnfälligen darf nicht ein gewolltes, beabsichtigtes sein, sondern der Künstler muß einer inneren Notwendigkeit folgen, er muß es so sehen: nicht als ob seine Augen optisch anders konstruirt wären, aber seine Vorstellungsbilder werden andere. Das ist die wahre Lehre des Impressionismus, daß sich im Künstler die

Digitized by Google

Eindrücke als keimende Kunstwerke niederschlagen. Man hat das entstellt, und die Menge denkt sich folgendes darunter: daß der Impressionist nur den Moment einer Beobachtung, der ihn malerisch gereizt, wiedergeben wollte. Das könnte aber am Ende die farbige Momentphotographie am besten. — Jeder moderne Künstler ist mehr oder minder Impressionist: er will die Stimmungsmomente, die er beim Anblick der Natur empfunden, farbig wiedergeben. Die Verwendung der Photographie läßt von Tag zu Tag nach, und ich wüßte verschwindend wenig feine Künstler, die sie zu ihren Bildern benützen. Denn zum ersten sagt uns beim Malen, wo es nur auf den Toneindruck ankommt, die farblose Photographie rein gar nichts, und ist erst die farbige da, so wird die subjektive Farbenempfindung noch allein von Wert sein. Und auch rein zeichnerisch ist sie nicht von Belang: die Ausführung, die die scharfe Photographie zeigt, hat das Kunstwerk nicht nötig, sie ist nur für Laien da; und die große Zeichnung wird der Künstler stets nur vollkommen vor der Natur und aus sich heraus geben können. Je mehr sich die Wissenschaft der vollkommensten mechanischen Reproduktion nähert, desto weiter muß sich die Kunst von dem gleichen Ziel entfernen. Mit anderen Worten: von dem Tag an, wo die farbige Momentphotographie ihren Höhepunkt erreicht, ist der Kunst nicht der Garaus gemacht, sondern sie ersteht, von ihren letzten Schlacken befreit, in neuem Glanze; mit ihr wird nicht dem Naturstudium, sondern der Bestrebung, die nur im objektiven Nachbilden der Natur ihr Endziel sieht, ein Ende gemacht, um der individuellsten Kunst das Feld zu räumen."

Schultze-Naumburg sagt zum Schlusse noch „einiges über den Malerberuf". Wir wollen darauf nur verweisen, wie denn überhaupt unsere Anführungen vor allem den Zweck haben, das Lesen der ziemlich umfangreichen Arbeit zu empfehlen. Und empfehlen können wir dies allerbesten Gewissens, ob wir gleich bei einigen Einzelheiten nicht ganz mit dem Verfasser gehen.

Sprechsaal.

In Sachen von Max Halbes „Lebenswende".

So unvollkommen Max Halbes „Lebenswende", die „Komödie", als Ganzes betrachtet sein mag, so scheint es mir doch geboten, das Stück noch einmal und zwar in seiner Eigenschaft als Buchdrama zu besprechen, da es als solches natürlich von einem wesentlich andern Gesichtspunkte betrachtet werden und mithin auch einen wesentlich andern Eindruck machen muß, denn als Bühnenwerk. Ich finde nämlich, daß eine ganz eigentümlich gestaltende Dichterseele in dem Drama steckt, die nur ihre Flügel nicht recht zu entfalten vermag, weil sich der Verfasser mit allerhand unnötigen Dingen beladet und beengt. Dringen wir durch die Wirrnis von den mancherlei unerfreulichen Sachen, die das Werk umschleiern, hindurch, so stoßen wir auf einen Kern von festerem Gehalt, der zugleich von einer schönen Durchsichtigkeit ist. Dieser Kern enthält in meinen Augen die eigentliche Handlung des Stückes. Der Techniker Weyland hat eine Erfindung gemacht, von der er sich gewaltige Umwälzungen auf seinem Arbeitsgebiete verspricht. Doch braucht er Geld, viel Geld, um seine Erfindung zur Geltung bringen zu können, und woher dies Geld nehmen? Da tritt er in den Lebenskreis von Olga Hensel, einem Mädchen, das das Leben schon von mancher Seite kennen gelernt hat. Olga beginnt ihn zu lieben. Sie will das Geld für ihn beschaffen, und da sie es nicht selber besitzt, geht sie bei andern für ihn bitten. Als ihr alles mißlingt, will sie sich kurz entschlossen einem alten Genußmenschen als Gattin opfern, damit dieser dann Weyland helfe. Weyland aber erschrickt, nachdem er von der Sache erfahren, über das Unheil, das so leicht um seinetwillen hätte geschehen können, und sieht es nun klar vor sich: ebenso sehr, wie er alle seine Kräfte in den Dienst der Sache gestellt hat, muß er's schon um der Reinheit dieser von ihm hochgehaltenen Sache willen zurückweisen, daß sich ein andres dafür opfere; und somit ist er denn entschlossen, von nun an seinen Weg allein und nur auf seine eigene Kraft gestellt zu ziehen.

In dieser kurzen Schilderung ist nichts, was in dem Stücke selber nicht enthalten oder doch wenigstens angedeutet wäre; es ist im Gegenteil noch sehr vieles dabei weggelassen; und doch liegt darin, das wird man mir gewiß zugeben, der vollständige Inhalt eines echten und rechten Dramas. Freilich eines schlichten Dramas, das den ungekünstelten Konflikt einfacher Seelenregungen auf eine ebenso ungekünstelte, ruhig-feine Weise löst; aber welchem tiefer Fühlenden entginge wohl, daß in dem Empfinden, welches bei allem heißen Streben jedes unrechte Opfer für seine Sache mit einem gewissen Erschrecken zurückweist, eine natürliche Reinheit liegt, die die Seele des Betreffenden adelt, und ihr mit diesem selbstverständlichen, phrasenlosen Verzicht auf die liebsten Wünsche zugleich etwas von dem Glanz einer stillen Größe verleiht? Und wie hätte die Ausführung des Dramas in dieser von Nebenabsichten unübersponnenen Gestalt mit den darin dargestellten Charakteren zusammengestimmt! Dem Techniker Weyland ist seine Erfindung nämlich nicht umsonst zugefallen. Sie hat ihn seine Ideale gekostet, d. h. er hat seinen heißen Wunsch, Künstler zu sein, dreingeben müssen. Weiter hat er auf alle Genüsse und Freuden, ja auf die Geselligkeit des Lebens, auf die Liebe selber hat er verzichtet, um ganz seinen Plänen zu leben. Das Hauptmoment dabei aber ist, auf welche Weise der Mann das gethan hat. Erstens einmal vertieft er sich nun nicht voll Selbstliebe in Bewunderung seiner Entsagungsgröße, sondern bleibt ein natürlicher Mensch. Drum hat er die Welt, von der er sich abgewandt, nicht etwa verachtungsvoll oder kalt hinter sich liegen lassen, sondern er hat sich nur so weit von ihr abgewandt, als es sein Zweck unbedingt verlangte, im übrigen aber ihr ein anteilnehmendes, freundlich offenes Gemüt bewahrt. Welche das Herz erwärmende Liebenswürdigkeit liegt z. B. darin, daß dieser ernste, einsame, entsagende Mensch dem komisch verzweifelten Kauderwälsch seines unbrauchbaren Schulkameraden eine gütige Aufmerksamkeit zu schenken vermag, mit seinem Ohr die Kindlichkeit einer konfusen Seele aus all' dem Wust heraushört und schließlich in gutmütigem Ueberschauen der Dinge den alten Unglücksmenschen zu fröhlichem Trinken und Anstoßen hinüberlenkt. Andrerseits, wie fest und phrasenlos bewährt sich seine klarblickende Männlichkeit, als seinem durchaus

Digitized by Google

nicht unempfänglichen Herzen die liebesehnsüchtige Olga mit der erregten Frage naht, ob er wohl glaube, jemals lieben zu können. Wie konsequent und unbeirrt und doch dabei mit welch zarter Schonung weist er die Liebende zurück: „So dunkel meine Zukunft ist, über eins bin ich mir klar: ich werde nie ein Weib haben." Zartheit des Empfindens aber verbunden mit entschlossener Männlichkeit, das ist etwas so Kostbares und zugleich so Seltenes, in seiner Vereinigung so sehr Seltenes, daß man auf einen Dichter gar nicht deutlich genug hinweisen kann, der so begabte Persönlichkeiten lebensvoll darstellt; mögen immerhin Mängel und Unklarheiten fürs Erste noch so sehr die volle Wirkung seines Talentes beeinträchtigen.

Von derselben Feinheit der Zeichnung ist Olgas Gestalt. Olga hat schon einmal geliebt und Liebe genossen. Sie hält ihr Leben für abgeschlossen und glaubt nicht mehr lieben zu können. Sie ist eine starke Seele, kurz und entschlossen im Wort, tüchtig im Handeln. Den Wert von Weylands Persönlichkeit erkennt sie sofort, und sofort liebt sie ihn auch. Und mit einer köstlichen Liebe liebt sie ihn, mit jener Liebe, die bei aller Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit des Gefühls die Liebende doch ihrer selbst vollständig vergessen machen kann. Sie will Weyland glücklich sehen, das ist alles, was sie weiß, nachdem sie eingesehen, daß sie auf eine Vereinigung mit ihm verzichten muß. Sie zögert nicht, sich selber dem alten Genußmenschen opfern zu wollen, sie weist heftig die Abwehr Weylands zurück: das gehe ihn nichts an, was sie aus sich mache; sie will, sie will nun einmal, daß er das Geld erhalten soll. Und dann wieder weint sie, weint sie bitterlich über Weyland in dem selbstlosen und doch echt weiblichen Kummer eines Frauenherzens, das voraussieht, wie einsam er seinen Weg durchs Leben wird ziehen müssen: „Weil Sie keinen haben sollen, der's treu mit Ihnen meint. Weil Sie allein sterben sollen". Als aber auch ihre Nichte sich für Weyland begeistern will, da fährt sie ihr mit einem grobzornigen und verachtungsvollen: „Quatschliese! kannst du Weyland helfen?" dazwischen. Und so enthüllt sich vor uns eine jener seltenen, edeln und leidenschaftlichen Naturen, die auf den Besitz des Geliebten selbstlos verzichten können, dafür aber auch das Vorrecht, ihn lieben zu dürfen, ganz allein für sich in Anspruch nehmen, um voll in dem Teuren aufzugehen und Kummer, Leid, Lust und Stolz, alles für ihn, in ihrem heißen Herzen durchzufühlen.

Freilich ist, was ich hier geschildert, eben das, was mir als Kern des Halbeschen Werkes erscheint, und ich muß zugeben, daß Halbe alles Mögliche gethan hat, um das Herausschälen dieses Kerns so schwer wie möglich zu machen.

Konnte er es doch fertig bringen, sogar den beiden Hauptpersonen im ersten Akte zum mindesten höchst unnötige Schnörkel anzuhängen: Olga redet darin einen mir wenigstens viel zu stark aufgetragenen rücksichtslosen Jargon, und Weyland führt sich mit der nachgerade zur Schablone gewordenen Ungeniertheit und sogenannten Sieghaftigkeit einer Großmannsnatur ein. Das Schlimmste aber kommt erst in der zweiten Hälfte des ersten Aktes. Durch den leersten Zufall auf der Welt (Vorzeigen eines blauen Schleiers) wird Olga auf die Idee gebracht, Weyland habe die kaltherzige Nichte zur Liebsten, während der hitzige Phrasenmensch meint, der Freund habe diese seine Braut entehrt. Beide wenden sich voll Entrüstung von Weyland. Weyland aber bricht, statt über den Zufall, der sich doch in den nächsten Minuten von selber aufklären muß, einfach zu lachen, in die hier für mich geradezu komisch wirkenden Worte aus: „Ich bin ja unschuldig. Wäre es nicht so furchtbar geheimnisvoll, es wäre unsagbar lächerlich". Und nun scheint mir der Verfasser aus dieser konfusen, gewaltsam erzeugten Stimmung heraus eine Lebenswende künstlich konstruieren zu wollen, die meiner Ansicht nach schon lange vorher ganz still und unbemerkt für Olga sowohl wie Weyland eingetreten ist, damals nämlich, als dieser auf die Dienste des liebenden Weibes verzichtete.

Wie Halbe dazu kommen konnte, sein Werk selber so zu verpfuschen? Meine Ansicht geht dahin, daß er's nicht nur von innen heraus, den Bedürfnissen seines Innern gemäß gestaltete, sondern daß er daneben die Absicht hatte, ein den Anforderungen maßgebender Leute gerechtes und bedeutendes Drama zu schreiben. Das muß natürlich immer zu schlimmen Folgen führen: nur ein Dichter, der unbekümmert um alle äußeren Rücksichten sich selbst, so wie er einmal ist, vollkommen oder unvollkommen gibt, kann etwas durchaus Echtes schaffen. Und dann noch eine offene Frage: hat sich Halbe nicht manchesmal, vielleicht sich selber unbewußt, gescheut, eine Art des Empfindens klar zu gestalten, die ihm von manchen Kreisen als unmodern gedeutet werden konnte?

Zum Schluß ein Wort über den Titel: warum nennt der Verfasser sein Werk, das seinem Inhalt nach überwiegend ernsthaft ist und auch durchaus ernsthaft abschließt, eine Komödie? So was ist im besten Falle, wenn nämlich nicht Affektion oder Spielerei dahinter steckt, eine Schiefheit, die ein ernsthafter Mann vermeiden könnte und sollte. L. Weber.

Lose Blätter.

Allerlei zur Rückschau.

Die Standbilder für die Berliner Siegesallee machen wieder von sich reden: während aber bei ihrer Stiftung durch den Kaiser durch alle Zeitungsblätter ein Jubelbraus rauschte, geht es jetzt durch sie nur wie ein heimliches Säuseln. Nicht deshalb war der Jubel erklungen, weil der Kaiser ein fürstlich Geschenk, den Schloßbrunnen, fürstlich erwidert, sondern weil er erklärt hatte: zwischen den Standbildern der Fürsten sollten solche hervorragender Bürger und anderer nicht fürstlicher Männer stehen, für deren Verdienste das Vaterland zu danken hat. Es scheint, der Kaiser hatte bei dieser Willensverkündung doch nicht genug mit „ästhetischen Gründen" gerechnet, denn schon nach einigen Wochen ergab sich den Maßgebenden, daß aus solchen ästhetischen Gründen eine gleiche Höhe der Standbilder von Staatsmännern und sonstigen Bürgern mit denen von Herrschern leider nicht wohl zu machen sei: es sei also für die Unterthanen die Form von Hermen zu wählen. Und als abermals eine Reihe von Wochen ins Meer der Zeit geflossen war, siehe, da kam Reinhold Begas mit Plänen ins Schloß, worauf gleichfalls aus ästhetischen Gründen aus den Hermenbüsten der Unterthanen nach dem einen Bericht schlichte Büsten für die

Digitized by Google

Ecken von Marmorbänken, nach dem anderen Bildnismedaillons für die Sockel der Fürstenstandbilder geworden waren. Ob die Entwicklung noch weiter gehen wird, wissen wir nicht. Vielleicht aber besinnt man sich auf die Wichtigkeit der Kleinkunst und verwandelt die Sockelreliefs abermals aus ästhetischen Gründen in Portraitmedaillen, die ja dann, bei sachgemäßer Verkleinerung bis auf Zweimarkstückgröße, einen ehrenvollen Platz auf den Knöpfen der betreffenden Herrscher-Röcke finden könnten.

Aus der Kommission für den Schillerpreis ist einer ausgetreten: Paul Heyse. Er hat auf die Einladung des Kultusministers eine bedauernde Absage geschickt. Wie die „Münch. Allg. Ztg." berichtet, hätten die Erfahrungen der letzten drei Triennien ihn zu der Ansicht geführt, daß in den Satzungen keine Bürgschaft dafür gegeben sei, den idealen Gedanken, aus dem die Stiftung hervorgegangen, in ersprießlicher Weise verwirklicht zu sehen. Durch zwei Perioden sei die Wahl nicht mit Einstimmigkeit geschehen, der Preis deshalb auch dem Kandidaten der Mehrheit nicht zuerkannt worden. Könne jedoch, wie im letzten Triennium, selbst der einmütige Vorschlag der Kommission erfolglos bleiben (weil er nämlich vom Monarchen nicht bestätigt wird), so scheine in der Organisation der Stiftung ein Fehler zu liegen, der die Arbeit der Sachverständigen unfruchtbar und die Beteiligung daran zu einer akademischen Beschäftigung mit dramaturgischer Kritik zu machen geeignet sei. — Ob man Recht hatte, gerade Heyse als einen besonders maßgebenden Beurteiler moderner Dramatik zu dieser Kommission zuzuziehen, das ist die Frage, aber das ist nicht die Frage: daß er ein Dutzend schiefer Gutachten wett gemacht hätte durch diese Erklärung, die uns endlich wieder einmal im öffentlichen literarischen Leben Männlichkeit zeigt.

Müller-Guttenbrunn ist von der Direktion des Raimund-Theaters in Wien, wie all unsere Leser aus den Tageszeitungen wissen, weggedrängt worden — wer näheres über diese schöne Angelegenheit lesen will, studiere Müllers Verteidigungsrede „Der suspendierte Direktor", die soeben als Broschüre bei G. H. Meyer in Leipzig erschienen ist. Unserer Meinung nach ist mit diesem Manne vielleicht der beste zurückgetreten, der seit Jahrzehnten eine deutsche Bühne geleitet hat, aber unsere Meinung ist ja wie die all der anderen idealistischen Schwarmgeister ganz ohne Belang. Von Belang ist die der „kompakten Majorität", will in diesem Falle sagen: all der guten Haus- und sonstigen Besitzer im Raimund-Theater-Verein, die mit den Aktien das Kunstverständnis im Portefeuille haben. Jetzt wird im Raimund-Theater in jeder Woche ein neuer Quark zu gut verkäuflichem Käse verarbeitet, wobei die Kunst nur so von weitem zusieht.

Als Meister Humperdinck, zu diesem Zwecke eigens nach Berlin gerufen, ans Pult trat, um die hundertste Aufführung von „Hänsel und Gretel" selbst zu leiten, des Stückes also, mit dem zum ersten Male nach langer Zeit ein neues deutsches Musikbühnenspiel in alle Herzen geklungen war, da drängte es selbstverständlich viele, ihn dankbar zu begrüßen. Doch unterließen sie dieses, denn gerade trat der Hof in seine Loge, und natürlich: das war für die Leute interessanter, als Humperdinck, dem man folglich den Rücken wandte. Ja, wärs Mascagni gewesen! Indessen, der Hof macht gut, was das Publikum versäumt: Humperdinck kriegte zum Schluß den Kronenorden vierter Klasse, nicht einmal nur das allgemeine Ehrenzeichen. — Die alte Frage aufs neue: dürfen wir den Fürsten ob ihres Verhaltens gegen uns und unsere Kunst Vorwürfe machen, wenn wir uns ihnen bei jeder Gelegenheit als Knechte zeigen?

Die Berliner National-Galerie hat nun ihren neuen Direktor bekommen: an die Stelle Max Jordans ist Hugo von Tschudi getreten, ein Mann, dessen Name in Verbindung mit moderner Kunst noch nicht genannt worden ist, von dem als einem früheren Assistenten Wilhelm Bodes man aber Gutes erhoffen darf. Er findet schwere Arbeit vor, denn wenn man gerade heraus sprechen will, kann man wirklich nicht gut etwas höflicheres sagen, als daß Max Jordans Verwaltung zwar möglicherweise eine gewisse Unsterblichkeit in der Kunstgeschichte genießen werde, aber die eines abschreckenden Beispiels. Die National-Galerie, wie sie ist, ist eine Lächerlichkeit für Berlin: jeder, der etwa einmal einen ausländischen Kunstfreund durch ihre unheiligen Hallen führen mußte, erinnert sich der patriotischen Beklemmung, mit der er's vermied, auf die Mundwinkel seines Begleiters zu sehen. Möge denn der Geist, der so segensreich über den Berliner Museen für alte Kunst waltet, zur nahen Nationalgalerie hinüberschweben. In welcher Weise er sich dort bethätigen sollte, das ist, so glauben wir, völlig zur Genüge klargestellt in jenem Aufsatze über „Ruhmeshalle, Kunstsammlung und Ehrentempel", den man auch im Kunstwart (IX, 5) nachlesen kann.

Die **Münchner Sezession** hat darauf verzichtet, auf der heurigen Jubiläums-Kunstausstellung in Berlin auszustellen. Warum, davon spricht ein Schreiben des Abgeordneten der Sezession, des Professors Albert Keller, recht deutlich. Erstens, so steht darin (zwar nicht den Worten aber dem Sinne nach) gäbe sich nur ein ganz kleiner Teil des Berliner Publikums die Mühe, wenigstens den Versuch zu machen, Ungewohntes zu verstehen. Zweitens halte die Ausstellungskommission für die Sezessionisten zwar sehr liebenswürdige Worte zur Verfügung, aber viel zu wenig Raum: die Sezession habe es nicht nötig, gewissermaßen im Winkel zu stehen, damit die erhabene Kunst Berlins in allen ihren Prachten paradiere. Drittens sei nun die bayerische Regierung so hell geworden, daß sie selber die Sezession, die sie anfangs ja streng genug ansah, streichele — was also brauche diese noch die der Ferne? Es wachse im Gegenteil die Neigung, „die Malerei in München zu zentralisieren." Als die Mienen der Berliner Kunstgewaltigen über Albert Kellers Schreibebrief weilten, war leider kein Momentphotograph zur Stelle.

Plagiate scheinen bei manchen unserer jungen Künstler nicht ganz als das erbärmliche Aufputzen mit fremden Federn betrachtet zu werden, das sie sind. Bei einer Dresdner Plakat-Konkurrenz stellte sich nachträglich heraus, daß der erste prämiierte Entwurf (von Albert Klingner) ein Plagiat enthielt, jetzt sieht es so aus, als wenn das Plakat der großen Berliner Gewerbe-Ausstellung gleichfalls eine mehr als erlaubte „Anlehnung" bedeute. Von der „Anlehnung" eines Preisträgers bei der Dresdener Kandelaber-Konkurrenz haben wir kürzlich im Kunstwart gesprochen. Es liegt im Interesse des Publikums wie der Künstler und vor allem der Kunst selber, daß solch unlauterer Wettbewerb mit den schärfsten Mitteln bekämpft werde, die sich nur bieten — noblesse oblige: der Künst-

Digitized by Google

ler, der derartiges ausübt, ist um so viel verächtlicher, als im entsprechenden Falle der Fabrikant von Seife oder Stiefelwichse, als ein Kunstwerk höher steht, als diese. Ob rechtlich Handhaben da sind, die betreffenden Herren zu fassen, ist hier ganz gleichgiltig: moralisch sind sie zu verurteilen, und zehnfach, wenn sie bei Konkurrenzen fremde Arbeit betrügerisch als eigene benutzen, um damit das ehrliche Ringen ihrer Mitbewerber zu besiegen. Keine Rücksicht sollte fortan hindern, dieses moralische Verurteilen auch öffentlich auszusprechen. Die Künstlervereine aber handelten sehr in ihrem Interesse, wenn sie solchen Herren den Stuhl vor die Thüre setzten.

Eine Schönheitskonkurrenz zwischen Puppen will die Mailänder Künstler- und Studentenschaft ausschreiben, und zwar handelt es sich, im Gegensatze z. B. zu der seligen Schönheitskonkurrenz von Spaa, um nicht lebendige Puppen. Drei „Unterabteilungen" soll das Unternehmen haben: „eine historische, eine humoristische und eine künstlerische". Da die Aufgabe einer richtigen Puppe die ist, ein zweckmäßiges Spielzeug für Kinder zu sein, so scheint also nichts weiter vergessen, als die Hauptsache: es dürften bei dieser Konkurrenz nur unzweckmäßige Puppen vorgeführt werden, da dem Kinde die einfache Puppe, die seiner Phantasie den weitesten Spielraum läßt, auf die Dauer die liebste und erzieherisch die beste ist. Aber die „künstlerische" Abteilung mit ihren geputzten Menschenäffchen und die „humoristische" mit ihren Witzchen, welche die Leute einen Augenblick lang reizend finden, werden ja die großen Kinder erheitern. Und die „historische" Abteilung wird beweisen, daß diese großen Kinder allzeit geglaubt haben, was ihnen Spaß macht, müßte für die Kleinen das Beste sein. Wird es immer so bleiben auch angesichts all der Bemühungen um eine „künstlerische Erziehung der Jugend"?

Fritz Friedmanns großer Name ist wirklich noch in nähere Beziehung zur „Kunst" gekommen. Ich spiele mit diesen Worten weder an auf seine literarischen Produktionen, noch auf seine kulinarischen Kritiken, die ja jetzt sogar telegraphiert werden; „Fritz Friedmann ist mit seiner Beköstigung zufrieden", ließen sich bekanntlich die Berliner Zeitungen zur Beruhigung ihrer Leser über den genialen Mann „drahten." Sondern mich ergreift das öffentliche Auftreten seiner Gattin, wie es die Herren Eduard Franke und Sigmund Kohn, Direktoren des Leipziger Krystallpalastes, ergriffen hatte, als sie ihre Federn in Thränen tauchten, um in einem Rundschreiben für diese „Tournée" besonders zahlreichen Besuch zu erbitten. Wie tritt nun Frau Friedmann auf? In Berlin soll sie, so heißt es, in lebenden Bildern, u. a. als „büßende Magdalena" zu besehen sein. Aber das wird wohl ein schöner Plan bleiben, da er vorzeitig in die Oeffentlichkeit gekommen ist — ich denke mir, die Leser finden ihn beim Erscheinen dieses Blattes in den Tageszeitungen schon entrüstungsvoll dementiert.

Die Alten und die Jungen.

„Unverständlich sind uns die Jungen",
Wird von den Alten beständig gesungen;
Meinerseits möcht mit dem Satz ichs halten:
„Unverständlich sind mir die Alten."
Dieses am Ruderverbleibenwollen
In alten Stücken und alten Rollen,
Dies stete sich Unentbehrlichvermeinen,
Dazu der „Augen stilles Weinen",
Als wäre der Welt ein Weh gethan,
Ach, ich kann es nicht verstahn.
Ob unsere Jungen, in ihrem Erdreisten,
Wirklich was Besseres schaffen und leisten,
Ob sie höher hinauf den Parnaß gekommen,
Oder bloß einen Maulwurfshügel erklommen,
Ob sie, mit andern Neusittenverfechtern,
Die Menschheit bessern oder verschlechtern,
Ob sie Frieden sä'n oder Sturm entfachen,
Ob sie Himmel oder Hölle machen, —
Eins läßt sie stehn auf siegreichem Grunde:
Sie haben den Tag, sie haben die Stunde,
Der Mohr kann gehn, neues Spiel hebt an,
Sie beherrschen die Szene, sie sind dran.

Theodor Fontane.

Inhalt: **Ein persönliches Wort.** — **Originell** von O. Schwindrazheim. — **Rundschau.** — Dichtung. Schöne Literatur. (In purpurner Finsternis. Roman. Improvisation von M. G. Conrad. Ein Narr. Roman von Hans von Kahlenberg.) — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen (Berliner Bericht). Musik: Musikliteratur (Das religiöse Gefühl im Werke Richard Wagners von Marcel Hébert). Neue Notenwerke (Zwei Sonaten von Johannes Brahms). — Bildende Künste: Kunstliteratur. (Geschichte der christlichen Malerei von Dr. Erich Franz. Geschichte der Päpste von Dr. Ludwig Pastor.) — Kunstblätter und Bilderwerke: (Pan. Viertes Heft. — Vierteljahrshefte des Vereines bildender Künstler Dresdens. Drittes Heft. — Aus dem Sachsenwald von Rich. Linde.) — Ueber den Studiengang des modernen Malers. (Schluß.) — **Sprechsaal.** In Sachen von Max Halbes „Lebenswende". **Lose Blätter.** Allerlei zur Rückschau (Die Standbilder für die Berliner Siegesalee. — Kommission für den Schillerpreis. — Müller-Guttenbrunn. — Meister Humperdinck. — Die Berliner National-Galerie. — Die Münchener Sezession. — Plagiate. — Eine Schönheitskonkurrenz zwischen Puppen. — Fritz Friedmann. — Die Alten und die Jungen von Theodor Fontane.

Kunstwart-Anzeiger.

Dresden, K. Conservatorium für Musik u. Theater.

41. Schuljahr 1894/95: 902 Schüler, 58 Aufführungen. 102 Lehrer: *Dabei Bachmann, Döring, Draeseke, Fährmann, Frau Falkenberg, Frau Hildebrand von der Osten, Höpner, Janssen, Iffert, Fräulein von Kotzebue, Krantz, Mann, Fräulein Orgeni, Frau Rappoldi-Kahrer, Remmele, Rischbieter, Schmole, von Schreiner, Schulz-Beuthen, Sherwood, Starcke, Ad. Stern, Vetter, Tyson-Wolff, Wilh. Wolters, die hervorragendsten Mitglieder der Kgl. Kapelle, an ihrer Spitze Rappoldi, Grützmacher, Feigerl, Bauer, Fricke, Gabler etc. Alle Fächer für Musik und Theater. Volle Kurse und Einzelfächer. Eintritt jederzeit. Haupteintritte 1. April.* (Aufnahmeprüfung am **8. April 8—1 Uhr**) und 1. September.

Prospect und Lehrer-Verzeichnis durch (143

Hofrat Prof. Eugen Krantz, Director.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (131
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel.**

Digitized by Google

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

die bei der Kunstwart-Leitung eingelaufen sind.

Von den bei uns bis zum Schluß des Heftes eingelaufenen neuen Erscheinungen verzeichnen wir hier vorerst die Titel der nachstehenden, und bleibt eine Besprechung, soweit eine solche für die Leser des Kunstwart ersprießlich scheint, vorbehalten.

Bierbaum, Otto Julius, Die Freiersfahrten und Freiersmeinungen des weiberfeindlichen Herrn Pankrazius Graunzer. Berlin, Verein für deutsches Schrifttum. 8°. 310 S. broch. Mk. 4.— geb. Mk. 5.—

Dahms, Gustav, Das literarische Berlin. Illustriertes Handbuch der Presse in der Reichshauptstadt. Berlin, Richard Taendler. 8°. 308 S. Geb. Mk. 3.—

Die königliche Gemäldegalerie zu Dresden. Text von Hermann Lücke. 6. Lieferung. Gr. Folio. München, Franz Hanfstaengl. (Erscheint in 10 monatlichen Lieferungen à Mk. 12.—. Nach Schluss des Werkes erhöht sich der Preis für das gebundene Exemplar auf Mk. 150.—)

Graef, Max, Geschnitzte Möbel reich und einfacher dargestellt. In Renaissancegebilden für Plastik, Hoch- und Flachrelief. 30 Tafeln in Folio nebst acht Detailseiten. Mappe. Weimar, Bernh. Friedr. Voigt. Mk. 9.

Kreiten, W. S. J., Bethlehem. Aus den neuprovenzalischen Weihnachtsliedern des Pfarrers Lambert ausgewählt und frei übertragen. Zweite, vermehrte Auflage. Mit einem Titelbild in Lichtdruck. Freiburg i. B., Herder'sche Verlagshandlung. 8° V und 198 S. Mk. 2.40, geb. Mk. 3.60.

Litteraturbilder fin de siècle. Herausgegeben von A. Breitner. I. Bändchen: Scheffel. Mit Beiträgen von Dr. Mich. Rabenlechner; Hamerling, der Nationale; Dr. Bernh. Münz: Frau Josefine Scheffel; Anton Breitner: Der Scheffel-Bacillus. München, J. Schweitzer Verlag (Jos. Eichbichler). Taschenform. VI und 92 S. Mk. 1.50.

Ringseis, Emilie, Veronika. Schauspiel in drei Aufzügen. Vierte verbesserte Auflage. Freiburg i. B., Herder'sche Verlagshandlung. Kl. 8° 91 S. Mk. 1.40.

Rosmer, Ernst, Tedeum. Komödie. Berlin, S. Fischer, Verlag. 8°. 162 S. Mk. 2.—

Spillmann, Jos., S. J., Die Wunderblume von Woxindon. Historischer Roman aus dem letzten Jahre Maria Stuarts. Zweite Auflage. Freiburg i. B., Herder'sche Verlagshandlung. 2 Bände. Kl. 8. I. Bd. VII u. 342 S. II. Bd. VII u. 308 S. Mk. 5.—, geb. Mk. 6.50.

Weigand, Wilhelm, Zwei Lustspiele: Der neue Adel. — Der Wahlkandidat. 2. umgearbeitete Auflage. München, Hermann Lukaschik, G. Franz'sche Hofbuchhandl. 8°. 184 S. Mk. 2.40.

—„—, Der zweifache Eros. Erzählungen. München, Hermann Lukaschik. G. Franz'sche Hofbuchhandlg. 8°. Mk. 3.—

(Forts. s. folgende Seite!)

Soeben erschien:

Der Gallierkopf des Museums in Gîze bei Cairo.

Ein Beitrag zur Alexandrinischen Kunstgeschichte

von **Theodor Schreiber.**

Mit sechs Illustrationen im Text, zwei Photogravüren und einem Anhang von Geh. Medizinalrat Prof. Dr. **Curschmann.**

Gross Folio, 32 Seiten und IV, Preis steif cartonirt M. 12,50.

Der Gallierkopf des Museums in Gize bei Cairo, welcher durch eine merkwürdige Fügung des Zufalls bisher völlig unbeachtet geblieben ist und in dieser Monographie zum ersten Male bekannt gemacht und erläutert wird, verdient als eine der genialsten Schöpfungen der antiken Plastik einen Ehrenplatz neben den bedeutendsten Meisterwerken des Altertums.

In den grösseren Buchhandlungen vorrätig, wo einmal nicht der Fall, erfolgt gegen Einsendung des Betrags postfreie Zusendung vom Verleger 148

A. G. Liebeskind, Leipzig, Poststrasse 9/11.

146

Sezession 1896.

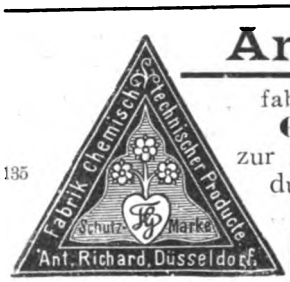
Prinzregentenstrasse MÜNCHEN Prinzregentenstrasse.

FRÜHJAHRS-AUSSTELLUNG

Mitte März bis Ende April.

144

135



Ant. Richard, Düsseldorf

fabriciert ausschliesslich als **Specialitäten:**

Gerhardt's Caseïn-Bindemittel,

zur Herstellung **wirklich matter Malereien** durch Mischen mit **beliebigen trockenen** Farben, **zeichnet sich aus** durch **sammtartige, tiefste, leuchtende und feurigste Töne, leichte und lohnendste Behandlung, dauerhaft u. wetterfest.**

Digitized by Google

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

(Fortsetzung).

Werle, Hermann, Das vornehme deutsche Haus. Innenräume, Möbel und Dekorationen. Motivenwerk für Architekten u. s. w. 6 Lieferungen in gr. Folio. Sechste Lieferung. Darmstadt, Alexander Koch. Mk. 7.50.

Wouwermans, Alwin von, Der Stil in der bildenden Kunst. Leitfaden zur Einführung in die Kunstgeschichte für die oberen Klassen der Mittelschulen, Gewerbeschulen und Fachschulen. 2. vermehrte Auflage. Pilsen, Wend. Steinhauser. Gr. 8°. 68 S. Fl. 0,60.

Zais, Ernst, Die bischöflich Wormsische Faiencefabrik zu Dirmstein. München, Cäsar Fritsch. Kl. 8° IV und 96 S. Mk. 2.—.

Das Atelier

Organ für Kunst und Kunstgewerbe

Erscheint Anfangs und Mitte jeden Monats.

Verlag: **Hans Rosenhagen.** Redaction: **Wilhelm & Brasch.**

Geschäftsstelle **BERLIN SW.,** *Schützenstr. 63.*

Das **„Atelier"** *bringt aus der Feder namhafter Fachschriftsteller und Kritiker sachgemässe, anregende Berichte über alle Bewegungen im Bereiche der modernen Kunst, des Kunstgewerbes und der Architektur, ferner erschöpfende Mittheilungen über sä[illegible] liche Begebenhe[illegible] [illegible]verhol[illegible] bietet.*

[illegible]n-

[illegible]nen grossen [illegible]en.

Abonnements *können mit jedem Heft begonnen werden. 6 Hefte (3 Monate) Mk. 2.—.*

Inserate *finden wirksamste Verbreitung; Preis der 3 gespalt. Petitzeile* **40** *Pfennige.* 114

Lebe!

Eine Dichtung von

Ferdinand Avenarius.

Preis 2 Mk.

Unser Blatt (Buchhändler-Zeitung): „. . . . Der Mut meiner Ueberzeugung, daß „Lebe!" die beste Dichterschöpfung des Buchjahres sei, ist nicht gar zu groß; bedeutende Stimmen aus den verschiedensten Richtungen haben es als eine dichterische That ersten Ranges begrüßt."

Verlag von O. R. Reisland in Leipzig. 134

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:** **Gallerie-Bilder Italiens,** **Handzeichnungen**, gratis und franko von **G. Brogi**, Via Tornabuoni, **Florenz.** (115

1794

GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN

HOFPIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

R I S Schutz Marke

FLÜGEL

PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN Neuerweg 40

KÖLN A. RH. Neumarkt 1 a.

81

Probe-Nummern gratis und franko.

ALLGEMEINE KUNST-CHRONIK

Jährlich 26 Hefte.

ILLUSTRIERTE ZEITSCHRIFT FÜR KUNST, KUNSTGEWERBE, THEATER, MUSIK UND LITTERATUR.

Erscheint alle vierzehn Tage

in **Wien** und **München.**

Die „ALLGEMEINE KUNST-CHRONIK" bringt in jeder Nummer interessante Illustrationen und je **zwei bis vier künstlerische Vollbilder,** die zume[illegible] die neuesten Werke der bedeutendsten Künstler in eleganten Reproduktionen [illegible]n vorführen.

[illegible]stler sind während des vorigen Jahrgangs teils in vollständigen Special- in fesselnden Monographien zugleich mit Reproduktionen ihrer grösseren Werke vertreten gewesen:

[illegible]r, K. v. Blaas, Burne-Jones, W. Busch, H. Chapu, Hermann Hendrich, [illegible] Hengeler, Alb. Keller, B. Mannfeld, A. Oberländer, Vict. Tilgner.

[illegible] vorzüglicher Nachrichtendienst giebt der „ALLGEMEINEN KUNST-CHRONIK" [illegible]n Vorzug eines zuverlässigen, dem Künstler unentbehrlichen Nachschlagewerkes, dessen Wert durch ein dem Schlussheft beigegebenes umfangreiches Namensverzeichnis erhöht wird.

Poesie- und Prosalitteratur finden ihre Pflege in der Litteratur-Beilage. So war die „ALLGEMEINE KUNST-CHRONIK" in der erfreulichen Lage, Beiträge unserer ersten Vertreter der schönen Litteratur zu veröffentlichen.

Ueber brennende Zeit- und Streitfragen in Kunst, Theater und Litteratur bringt die „ALLGEMEINE KUNST-CHRONIK" Beiträge berühmtester Schriftsteller.

Abonnementspreis für ¼ Jahr Mk. 4.50 = 3 fl.

Vierteljähriges Abonnement 4 Mk. 50 Pfg. = 3 fl.

Der Verlag der „Allgemeinen Kunst-Chronik."

P. Albert, München. 137

Jährl. ca. 100 Kunstblätter.

(67

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Erstes Aprilheft 1896.

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

13. Heft. Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. Herausgeber: Ferdinand Avenarius. Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. 9. Jahrg.

Überschätzung der Kunst.

Immer wieder treffen wir, auch in Zeitschriften und Büchern, auf Warnungen vor einem Überschätzen der Kunst. Handelte sich's da nur um banausisches Geschwätz, es brauchte uns nicht viel zu beschäftigen. Aber die Verfasser solcher Äußerungen sind keineswegs lauter Kunstfeinde, es sind sogar Leute darunter, aus deren Worten eine warme Liebe zur Kunst spricht, Leute, die gerade deshalb von ihren Bedenken aufrichtig beunruhigt werden. Und so wäre es ebenso ungerecht, wie es thöricht wäre, überlegen lächelnd an ihnen vorbeizuhören.

Daß ich es geradezu bekenne: ich finde sehr vieles, was die Gegner einer „ästhetischen Kultur" vorbringen, vollkommen berechtigt. Was man im allgemeinen unter einer „ästhetischen Kultur" versteht, auch ich halte es keineswegs für ersehnenswert, und bei hundert einzelnen Bemerkungen stehe ich nahe zur Seite meiner Gegner. Dennoch scheint es mir durchaus irrig, von der Kunst nur wie von einem „Schmucke" des Lebens zu reden, und ich glaube, daß man von einem „Überschätzen" der Kunst nicht sprechen dürfte. Soll ich mich nach diesem persönlichen Bekenntnis zu einer Auseinandersetzung mit unsern Gegnern im einzelnen wenden? Ich hoffe, wir verständigen uns, wenn ich auch von meiner Auffassung vom Bildungswerte der Kunst ohne viel Polemik spreche.

Es ist wahr, gerade der höhere, geistigere Kunstgenuß bringt eine Gefahr mit sich, die zu all jenen Bedenken auch kunstfreundlicher Männer den eigentlichen Grund gegeben hat, wenngleich man sich dessen nicht immer bewußt ward. Ich deute auf das Leben in Scheingefühlen, in Phantasievorstellungen und Phantasieempfindungen, denen das Substrat im wirklichen Leben fehlt. Es ist eine alte Erfahrung z. B., daß schwelgerische Menschen keineswegs immer das undankbarste Publikum geben für Kunstwerke, deren geistiger Gehalt asketisch gestimmt ist, ja, daß sie solche mit ganz aufrichtigen Gefühlen genießen können, ohne deshalb ihr Leben im mindesten zu verändern. In den Fliegenden Blättern stand kürzlich ein Scherz mit einem sehr ernsten Hintergrunde: ein Bankier, dem ein Schnorrer vorklagt, klingelt weinend seinem Diener: „wirf ihn hinaus, den Mann, er zerreißt mir 's Herz!" Dieser Bankier empfand die Klagen des Bettlers ganz aufrichtig — aber ästhetisch, in Scheingefühlen; ästhetische Eindrücke können ja auch unlustvoll sein. Er empfand sie ästhetisch, wie ein Schwächling die Ballade vom mutigen Helden empfindet, die ihn erfreut, aber nicht stärkt, wie die servile Menge das Theaterstück vom Männerstolz vor Königsthronen empfindet, oder auch: wie der überzeugte Atheist das glaubensinnige Mysterium des Mittelalters oder die Weihegestalt des Parsifal. Wir können ein Kunstwerk sehr wohl mit voller Stärke genießen, ohne daß es uns fürs wirkliche Leben im mindesten zur Gesinnung

Digitized by Google

seines Schöpfers bekehrte. Wir sind dann wie in der Hypnose, solange wir unter seiner Wirkung stehen, und reproduzieren, wieder ästhetisch hypnotisiert, leicht den Zustand der früheren Hypnose, aber unser waches Leben kann weiter gehen, ohne bemerklich davon beeinflußt zu sein.

Das ist wohl das Wichtigste, was diejenigen übersehen, die hoffen, durch eine nur „künstlerische" Bildung einmal die religiöse und sittliche ersetzen zu können. Und dennoch, wir wiederholen es, glauben wir, daß eine rechte ästhetische Bildung gar nicht überschätzt werden kann. Die Einseitigkeit der Erziehung ist es, die hier schadet. Ein volles Menschentum erblühen zu lassen, braucht es ästhetischer Erziehung, aber es braucht dazu auch der Ergänzung durch die Wirklichkeit.

Wer sich fast ausschließlich mit Kunstwerken, sagen wir beispielsweis: mit Gemälden beschäftigt, wird dessen natürlich nach einiger Zeit müde. Einseitige Kunsterziehung würde ihn trotzdem weiter damit beschäftigen — und sie erzöge dann vielleicht einen unsrer „Kenner". Streifte aber der kunstmüde Mann zur Erholung in der Gotteswelt herum, er würde wohl sehen, daß seinem schon leise verfeinerten Auge die Natur mehr zu zeigen hat, als zuvor. Und wenn er nach ruhigem Genießen der Wirklichkeit wieder vor Bilder träte, so sähe er wieder in diesen jetzt mehr. In Wechselwirkung steigerte sich seine Freude an Kunst und Natur, — nicht nur, daß seine Sinne sich bildeten; mit jeder Maler-Persönlichkeit, die er erfaßte, erschlössen sich ihm auch die Seiten der Natur, die sich zuerst dieser Künstlerpersönlichkeit erschlossen hatten. Und so ist es bei der Beschäftigung mit jeder Kunst: nur in immer wieder erneuter Berührung mit der Wirklichkeit gedeiht sie und wirkt sie gedeihlich. Bildest du einen Sinn für den Genuß an Architektur, so vergiß nicht, ihn auch für all die Bedürfnisse empfänglich und verständig zu machen, denen die Baukunst zu phantasievollem Ausdruck verhilft: er könnte sich sonst phantastischem Spiele zuneigen, er wird so eine viel tiefere und gesundere Freude an glücklichen und schönen Lösungen finden. Lehrst du Musik genießen, benutze die Stimmungen, die sie erweckt, um tiefer in die Seelenerscheinungen selber eindringen zu lassen, die von der Musik vermittelt werden. Willst du das Verständnis für Dichtkunst pflegen, laß sie immer vor allem Anregung sein, zu den Tiefen und Höhen, in die Stärken und Schwächen, in das helle und dunkle Weben des Menschengeistes und der Geschichte, der Natur, kurz, der Wirklichkeit in allen ihren Gebieten zu dringen. Dann kehre zur Kunst zurück: und was du von der Wirklichkeit empfangen, wird nun wieder sie, die Kunst, in vollerem Lichte zeigen, und dieses vollere Licht wird dir abermals die Natur satter beleuchten.

Nein, nicht in der Vermittelung des Genusses von Kunstwerken liegt die höchste Bedeutung der richtigen ästhetischen Erziehung, mag jener Genuß auch zu den höchsten Gütern des Lebens zählen. Sondern darin, daß sie uns unsre Erdenheimat mit dem, was auf ihr in Körpern oder Seelen ist und war, mit verfeinerten Sinnen und geläutertem Empfinden zu betrachten lehrt, so daß wir schier ununterbrochen in edelm Sinne genießen. Dem so ästhetisch Gebildeten wird jedes Stückchen Wiese und Himmel, aber auch jedes Menschenangesicht zum Bild, der plätschernde Bach und der rauschende Wald singen ihm Melodien, die kein anderer hört, und Komödien und Tragödien spielt das Leben um ihn, wo andre kaum Glück oder Unglück sehn: reicher und gehobener ist sein ganzes Sein. Der ununterbrochene Zusammenhang mit der Wirklichkeit hat in ihm das Spielerische der nur ästhetischen Bildung aufgelöst und seinem Empfinden das Mark gegeben, indem er die Scheingefühle ergänzte oder in Realgefühle umsetzte. Wie sollte solch ein Mensch im Leben minder tüchtig stehen? Ihn führt ja die Kunst, die den nur „künstlerisch Gebildeten" vom Leben abzieht, erst recht in die Tiefen des wirklichen Lebens hinein.

Zum dritten Male: wir glauben nicht, daß eine ästhetische Erziehung überschätzt werden kann, wenn sie in solcher Weise geschieht. Wollen wir ganze Menschen bilden, brauchen wir die ästhetische Erziehung nicht mehr und nicht weniger, brauchen wir sie genau ebenso notwendig, wie ihre Ergänzungen, die Erziehung des Denkens, der Sittlichkeit, sowie der körperlichen Tüchtigkeit.

Denn für den vollen Menschen bedeutet sie durchaus keinen „Schmuck", den man wegnehmen oder belassen kann, sondern die Kräftigung angeborener geistiger Organe. Wir müßten ohne diese Kräftigung in unsrer einseitigen Überkultur verkümmern zu geistigen Krüppeln. **A.**

Digitized by Google

Rundschau.

Dichtung.

• **Schöne Literatur.**

Balladen von Karl Spitteler. (Zürich, Albert Müllers Verlag, Mk. 3, geb. Mk. 4.50.)

Als ich den Kunstwart gründete, riet mir Friedrich Nietzsche dringend, Karl Spitteler um seine Mitarbeit anzugehen: er sei nicht nur ein feinsinniger Kritiker und ein hochbegabter Poet, sondern auch einer der ganz wenigen Leute, die deutsche Prosa echt künstlerisch auszumünzen wüßten. Ich machte mich um so lieber mit Spitteler und seinen Büchern bekannt, als mir „Felix Tandems" Lob schon vordem von Einzelnen gesungen war, die nach blauen Blumen hoch über den Reisestraßen des großen Publikums zu suchen lieben. Ob Nietzsches Ansicht von Spittelers Prosa begründet war, darüber haben unsre Leser aus Spittelers Beiträgen im Kunstwart selber urteilen können. Wer aber von dem Dichter in diesem Mann auch nur das größte Werk, „Prometheus und Epimetheus", kennen gelernt, der darf füglich staunen, daß so bedeutendes auch unter den wahrhaft gebildeten Deutschen noch immer wenig bekannt ist. Freilich, es gibt eine Menge Gründe, die das scheinbar erklären. Doch selbst der am meisten einleuchtende dafür, die Höhe des Standpunkts, die Spitteler bei seinem Leser voraussetzt, hält bei näherem Prüfen nicht ganz Stich. Unsre Jüngsten, unsre Nietzscheaner dürften doch wahrlich dadurch nicht von der Beschäftigung mit diesem Schweizer abgehalten werden, den ihr Meister so hoch schätzte! Spitteler hat noch kein Stündchen seines Lebens in einem Klüngelkränzchen verschmeichelt — ich fürchte, diese Thatsache erklärt immer noch mit der meisten Wahrscheinlichkeit, daß noch weniger von ihm reden, als von ihm wissen.

Liest man in dem vorliegenden Bande, so empfindet man das Tröstliche: unserm Dichter stört jene Zurückhaltung nicht im mindesten das Wohlbehagen. Da tritt nirgends jenes ungefährliche Toben zu Tage, durch das so viele verkannte Literaturleute die Kraft ihrer Sehnen zu erweisen meinen.

Hausspruch.

Dies ist mein Haus,
Der Frohsinn schaut draus.
Was ist denn drin?
Was Liebes ist drin.
Ihr bösen Geister lobet den Herrn!
Mit Krankheit bleibt fern.
Aller guten Gaben
Besuch will ich haben.
Der Frauen Schmunzeln, der Männer Witz
Macht die Seele rund und die Zunge spitz.
Ihr lieben Leute, warum ich bitt,
Bringt Eure Kinder mit.
Ich kann sie erwarten,
Ich hab einen Garten.
Ach, heiliger Sebastian im Himmel mein!
Könnt Ihr denn nicht schrein?
Jodidel, jodudel, so laut als es gellt,
So lang als es hält.
's gibt wichtige Leute im Land genug,
Sie dünken sich weise und sind noch klug.
Bedient denn, o Gott,
Mich niemand mit Spott?
Nichts thut der Leber so wohl und so lieb,
Wie ein geschliffener Schnabelhieb.

Nicht wahr, das klingt nicht nach Verbitterung? Aber es gibt ein kleines Beispiel für die urgesunde Lebenskraft, mit der unser Verfasser „von dem goldnen Überfluß der Welt" trinkt, „was die Wimper hält", von dieser Kraft frischesten Genießens, von der irgend eine Form von jeder Seite dieses Buches bezeugt wird. Bis auf eine allerdings, bis auf den niedersten Sinnengenuß, denn weder Gassen-Venus noch Gassen-Bacchus kommen unserm Poeten ins Haus, dem sonst die alten Griechengötter sehr wohl gesonnen sind: Spitteler ist einer der Seltenen, deren Genußfähigkeit sowohl gesund wie höchst verfeinert ist. Und so trägt all sein Dichten zugleich das Gepräge einer vollkommenen Vornehmheit, die jeder Pose feind, die durch und durch natürlich ist. Nichts bezeichnender für diese Sinnesart, als die folgenden anspruchslosen Verse:

Historischer Adelsklub.

Zu seinem Bruder Pluto sandte Zeus:
„Entbiete mir zu meinem Namensfest
Auf den Olymp die großen Toten sämtlich;
Unsterbliches Verdienst ist auch ein Adel".

Klein war der Saal, erlesen die Gesellschaft.
Als Schibboleth anstatt der Wappenschilder
Diente das Antlitz. Nämlich alle wiesen,
Ob noch so uneins an Profil und Ausdruck,
Doch ein gemeinsam Muttermal im Antlitz,
Das Muttermal des Mutes und der Wahrheit.

Da that sich auf die Thür, und feierlich
Mit hohepriesterlichem Schritt, die Toga
In wichtigen Falten um die Brust geworfen
Die Stirn bekränzt, das Lockenhaar gescheitelt,
Erschien ein Gast, den hohen Göttern ähnlich.

Befremden lähmte die Versammlung. Hera,
Die Brauen zuckend, biß sich auf die Lippen.
Zeus aber, freundlich vor den Fremdling tretend:
„Fürwahr, es thut mir leid, ein Mißverständnis" —
Dann wettert' er zu Pluto: „Ohne Spaß,
Mein lieber Bruder, ernstlich, solche Possen
Verbitt ich mir." „Wieso? Das war der große" —
Mit heftiger Stimme unterbrach ihn Zeus:
„Ein feierlicher Kerl ist niemals groß!
Behalte das und merk dirs für die Zukunft".

Es ist ganz überraschend, wie nahe verwandt Spittelers Empfindungsweise dem ist, was wir unter echtem Griechentume verstehen. Nicht nur in der tiefen, aber ruhig-gelassenen Auffassung von Freud und Leid, sondern auch in seinem Verhältnisse zur Natur finden wir dieses Griechische, während sich doch nie der Mensch verleugnet, den eine um zwei Jahrtausende reichere Kulturgeschichte beliehen und gebildet hat. Auch stofflich zieht Spitteler oft Antikes heran, und er behandelt es nicht, wie es etwa ein Antikisierer platenscher Art, ein Klassizist, behandeln würde, sondern mit der Unbefangenheit eines Mannes, der nicht Berichtetes wiedererzählt, sondern Selbstgesehenes deutet, ergänzt und weiterführt. Spitteler ist ja als Dichter nichts weniger als Epigone, er ist eine völlig selbständige Persönlichkeit, ich gestehe sogar: ich weiß unter den lebenden Lyrikern und Epikern kaum eine zweite mit so entschieden gezeichneten eigenen Zügen. Beschreiben läßt sich natürlich solche „Zeichnung" nicht, man muß sie sehen, will hier sagen: empfinden. Und da bedaure ich's recht, daß die besten Gedichte Spittelers viel zu lang sind,

Digitized by Google

als daß ich sie als Beispiele hersetzen könnte, denn von seiner Bedeutung als dichtender Künstler erwecken die bisher angeführten Beispiele kaum eine Ahnung. Und Inhaltsangaben der längeren Gedichte sagten da natürlich auch nichts. Insbesondere die höchst eigenartige, oft dämonisch schauerliche, oft merkwürdig humoristische Spittelersche Phantastik will in ununterbrochenem langem Zuge genossen werden.

Aber einige Anschauung von der nach meiner Meinung bedeutendsten Schaffensweise des Dichters muß ich den Lesern doch vermitteln. Es ist eine alte Wahrheit, die besonders Vischer besprochen hat: daß nichts so gut einen Prüfstein für Echtheit poetischen Goldes bietet, wie Gedichte, die Träume behandeln. Wem sein Dichten aus dem Kopfe kommt, der wird, will er Träume schildern, nie die eigentümlichen Traumanschauungen und deshalb auch nie die eigentümliche Traumes-Stimmung erzeugen können. Wir haben allesamt gelegentlich einmal „poetische Träume", aber unsre so ungeheuerlich große Literatur weist wohl nicht zwei Dutzend Traumschilderungen auf, die überzeugen. Nun versenke man sich in die folgenden Spittelers, die den „Träumen Jakobs des Auswanderers" entnommen sind.

Der Vater.

. . . . Nach dem Grab des Vaters
Schlich ich hinüber, und mit banger Hast,
Verhaltnen Atems fing ich an zu schaufeln.
Ich grub und grub. In bodenlose Tiefen
Tauchte der Spaten. Doch vergebens. „Vater",
Rief ich, am Boden hingestreckt, „ich bin's!
Die Pferde sind bereit! Auf, laß uns fliehn!"

Da stand er plötzlich neben mir: leibhaftig
Und wahr, als wär er niemals tot gewesen,
Nur etwas müde. Mit den Händen faßt'
Er meinen Arm; sein Auge blieb geschlossen,
Und wie im Traume lallte seine Zunge.

Ich hob ihn rasch aufs Pferd. Und während wir
Mit hoffnungsfrohem Mut von dannen sprengten,
Begann ich ihm von Völkerkrieg und Frieden
Und was sich andres seither zugetragen,
Zu melden und zu schildern. Munterer wurde
Sein Angesicht und öfters nickt' er lächelnd.

Allmählich aber schlottert' er im Sattel.
Der Körper sank, die Hände suchten Stütze.
Unruhig schüttelt' er den weißen Bart.
Dann flüstert' er mit tonverlassner Stimme:
„Es wird mir doch zu schwer. Ich möchte ruhn".

Und während ich ihn aus dem Sattel hob,
Entdeckt ich plötzlich, daß ihm eine Wunde,
Vom Hemd verdeckt, die mächtge Brust zerfraß.
War alles hohl inwendig, gleich als wenn er
Unter der Haut nicht Fleisch und Blut mehr hätte.

Und ich begriff, daß ich ihn nie mehr rette.

Wirkt dieses Gedicht nicht wie eine erschütternde Offenbarung aus den dunkelsten Tiefen? Schließen wir mit einem kaum minder ernsten, dessen wundervolle Innigkeit in Frieden ausklingt:

Das Begräbnis.

Mir war im Traum, sie thäten dich begraben,
An einem Sonntag, draußen unterm Wald,
Mit Singen und mit Beten. Leisen Trittes
Durch eine Seitenpforte naht' ich traurig,
Entblößten Haupts, von hinten der Versammlung.

Da stockte plötzlich der Gesang. Erstaunt,
Mit scheuen Blicken starrten sie nach mir.
Die Meßner zischelten. Ein Gärtnerjunge
Schob mir mit dienstbeflissnem Grinsen heimlich
Durch meine Finger einen Kranz von Dornen.

Aber die Menge teilend trat der Pfarrer
Mir feierlich entgegen, schrieb das Kreuz
Auf meine Stirn, legte die heilige Schrift
Mir auf die Brust und las mit lauter Stimme:
„Vergib, auf daß man dir vergebe", las er.

Da regte sichs im Dornenkranz, und wuchs
Und quoll wie Blust im Frühling. Rote, samtne,
Großmächtge Königsrosen fraßen wuchernd
Die lichte Luft, den leiderfüllten Kirchhof.
Blieb nichts mehr übrig, als ein stilles Antlitz,
Von Schmerz verschönt, die Heimataugen
Wehmütgen Blicks mich grüßend durch die Rosen.

Wer Gedichte nur „lesen" will, wer sich nicht in stillen Stunden mit ihnen besprechen mag, wie er in geruhiger Einkehr sich dann und wann mit sich selbst bespricht, für den freilich hat auch Spitteler nicht geschrieben. Aber die andern, — werden meine Worte genügen, eine Anzahl dieser „andern" endlich mit ihm zu befreunden? Würde es so! Nicht um Spittelers willen wünschte ich's, denn der befindet sich sehr wohl auch ohne „Ruhm", sondern eben um dieser „andern" willen. A.

Andrer Leute Kinder. Zwei Novellen von Ernst Wichert. (Dresden, Carl Reißner).

Die beiden Novellen heißen „Die Stieftochter" und „Der Herr Pathe". Ich habe sie gern gelesen. Ernst Wichert gehört gewiß nicht zu den schöpferischen Naturen unter unsern Dichtern, man merkt allen seinen Produkten die Verstandesarbeit an, aber weil er eben wirklich an seinen Stoffen arbeitet, so bringt er vielfach doch höchst Anerkennenswertes, zumal auf dem Gebiete der Novelle, zu stande. Vor allem sind die littauischen Geschichten Wicherts schätzbar, ihnen gegenüber habe ich das Gefühl, daß sie wirklich „Dokumente" seien, was ich bei den Zola nachgeahmten Romanen so vieler Modernen, die Dokumente sein wollen, nicht habe. Es ist auch wohl sicher, daß nur verstandesklare Arbeit ein document humain im Sinne der Zolaschen Theorie schaffen kann, und daher ist die Anwendung dieser denn auch auf ein sehr kleines Gebiet beschränkt. Ernst Wichert hat von den Modernen, von ihren Kunstmitteln wenig oder nichts angenommen, aber er behandelt oft ihre Stoffe, so auch in der „Stieftochter", die als die Geschichte eines schon einmal verbummelten Malers, der, durch eine wackere Frau aus dem Bürgerstand gerettet, nun zum zweiten Mal in die Versuchung kommt und jetzt durch das Ausharren seiner geliebten Tochter erster Ehe bei der Stiefmutter gerettet wird, die schönste Gelegenheit zu naturalistisch-genialischer Behandlung geboten hätte, hier aber mit den Mitteln der alten Kunst völlig überzeugend durchgeführt wird. „Der Herr Pathe" ist halb humoristischen Kalibers; ein älterer Herr, der viel für andere gethan, wird durch die wachsenden Ansprüche eines seiner Pathenkinder, mit dem ihn freilich eigentümliche Umstände verknüpfen, beinahe um sein eigenes, spät auftauchendes Lebensglück gebracht. Der naive Egoismus jenes Pathenkindes, einer wohlerzogenen jungen Dame, hinterläßt doch einen etwas unangenehmen Eindruck, über den man auch durch die heitere Färbung, die Wichert dem Ganzen gegeben, nicht hinwegkommt. Adolf Bartels.

Wunderliche Leute. Geschichten und Skizzen von Ernst Lenbach. (Dresden, Carl Reißner.)

Wenn ich das Talent dazu hätte, so würde ich versuchen, die Humoreske „kunstfähig" zu machen: die Form, der moderne Ersatz für den altdeutschen Schwank, verdient

Digitized by Google

es unbedingt. Einige ganz vortreffliche Humoresken besitzt die deutsche Literatur auch bereits, ich erinnere nur an die allerdings wohl wenig mehr gelesene „Reise des Rektors Fälbel mit seinen Primanern zum Fichtelberg“ Jean Pauls; auch unter Wilhelm Raabes kleineren Sachen dürfte sich manches finden, was man als Humoreske bezeichnen könnte. Der klassische Band Humoresken fehlt uns aber noch. Was wir in unseren Tageszeitungen und Unterhaltungszeitschriften als Humoresken lesen, ist in der Regel schauerlich, breitgeschlagene Anekdote oder öde Geistreichelei. Unerträglich vor allem ist die Kleinstadthumoreske mit ihren den blödsinnigen Berliner Possen entstammenden Typen, die jetzt nicht die geringste Lebenswahrheit mehr haben und sie wahrscheinlich nie gehabt haben. Aber auf keinem andern Gebiet werden die Schablonen so sehr in Ehren gehalten wie auf diesem. Selbst die Humoresken bekannterer Schriftsteller wie Ernst Ecksteins, der Gebrüder Schönthan u. s. w. genügen nur sehr bescheidenen Ansprüchen. Es ist freilich auch keine leichte Aufgabe, auf engem Raume ein wahrhaft humoristisches Lebensbild zu geben; außer dem „goldenen Blick“ des Humors gehört auch vollendete Künstlerschaft und unter Umständen große Selbstüberwindung dazu. Aber, wie gesagt, die Form verdiente wohl, daß sich ihr einmal ein wahrer Künstler widmete. Ernst Lenbach, dessen „Geschichten und Skizzen“ diese Ausführungen veranlassen, ist nicht gerade ein Künstler, aber ein frisches feuilletonistisches Talent mit dem Ehrgeiz, wenigstens den Stoffkreis der bisherigen Humoreske etwas zu erweitern. Seine „Wunderlichen Leute“ sind doch verhältnismäßig neu und die Erfindung ist teilweise nicht übel, auch an gelungener Satire fehlt es nicht. Das neun Stücke enthaltende Buch eignet sich zur Nachtisch- und Reiselektüre, ja, es kann wegen seiner unleugbaren Frische selbst für die Zeit der Rekonvalescenz, nachdem man sich an schweren naturalistischen Speisen den Magen verdorben hat, empfohlen werden. Adolf Bartels.

Theater.

Schriften über Dramatik und Bühnenwesen.

Theatergeschichtliche Forschungen. Herausgegeben von Prof. Berthold Litzmann. Band VIII—XII. (Hamburg, Leopold Voß.)

Vor mehr als Jahresfrist bereits haben wir an dieser Stelle auf dieses Unternehmen hingewiesen, Bausteine zur Geschichte des deutschen Theaters zusammenzutragen. Inzwischen ist es rüstig gefördert worden; die „Theatergeschichtlichen Forschungen“ zählen bereits zwölf, zum Teil sehr stattliche Bände. Die letzten fünf, deren an dieser Stelle noch nicht gedacht worden, beschäftigen sich in ihrer Mehrheit mit der Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts.

Die erste Arbeit, die uns hier angeht, von Ferd. Heitmüller (Bd. VIII), bringt zum ersten Male eine auf Quellenforschungen beruhende Würdigung eines weiteren Kreisen völlig unbekannten Mannes, der seiner Zeit der Bühne sowohl als Dichter, wie als Schauspieler schätzenswerte Dienste geleistet hat und wegen seiner vielfältigen Beziehungen zu Gottsched in der Literaturgeschichte genannt wird. Adam Gottfried Uhlich, im Jahre 1720, wahrscheinlich in Bischofswerda, geboren und nach 1756 gestorben, gibt so recht ein Beispiel ab von den wechselvollen Schicksalen und von dem unruhigen Wanderleben, unter dem damals der Schauspielerstand litt. Kulturhistorisch merkwürdig aber ist sein energischer Kampf mit der Geistlichkeit zu Frankfurt a. M., die in der Mißachtung des Komödiantentumes so weit ging, dem kränkelnden Schauspieler das Abendmahl zu versagen. Der geharnischte Protest, den Uhlich hiergegen gegen in seiner „Beichte eines christlichen Komödianten an Gott, bey Versagung der öffentlichen Communion“ veröffentlichte, ist im letzten Grunde ein Notschrei der von pfäffischer Willkür mißhandelten Seele, gewiß aber ist er auch eine Verteidigung der Bühne als einer moralischen Anstalt. Uhlich ist sein Stand einer, „der mehr geschickt, die Tugend auszubreiten, Als Herzen auf den Weg des Lasters zu verleiten.“ Diese Beichte hat zwar dem Verfasser die ersehnte Segnung der Kirche nicht eingebracht, ja, es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie ihm nicht einmal ein Begräbnis in geweihter Erde sicherte, aber sie wirkte für die Zukunft und fand noch zwei Jahrzehnte später, als der Streit über die Sittlichkeit der Bühne wieder lebhaft geführt wurde, erneute Verbreitung. Ja, der Fall der Abendmahlsverweigerung scheint der letzte gewesen zu sein, den die Kirche heraufbeschwor. Ein klares Bewußtsein von den Aufgaben des Standes und seiner Kunst zeichnet Uhlich überhaupt aus und macht ihn uns weit bemerkenswerter, als seine umfangreiche schriftstellerische Thätigkeit, die ihn in alle Gebiete außer dem Tragischen führte. Er strebte mit aller Kraft dahin, das Theater und den Beruf der Schauspielkunst in den Augen des Publikums zu heben. Zu diesem Zwecke schrieb er ein 1742 in Hamburg gegebenes Vorspiel: „Das von der Weisheit vereinigte Trauer- und Lustspiel“, in dem er den Kampf gegen die Possen- und Zotenreißer aufnahm. Er entwickelt eine Art Reformprogramm und begegnet sich hier mit so manchen modernen Reformern, wenn er sagt: „Man verbannet das Unnatürliche von dem Schauplatze, und siehet blos auf die Natur (!) und Vernunft.“ In ähnlicher Richtung spricht er sich 1747 in dem Vorspiel „Der Sieg der Schauspielkunst“ aus, in dem sich diese gegen Schmähsucht, Heuchelei und Dummheit verteidigt und bei Apollo Zuflucht sucht, der am Schlusse „mit seinen Musen“ auf dem Parnaß sitzend erscheint. So dankenswert Heitmüllers Arbeit auch ist, so meinen wir doch, daß eine Zusammenfassung alles Wesentlichen zu einem gedrängten Charakterbild trotz des ausgesprochenen Titels „Forschungen“ wohl erwünscht wäre. In einem Anhang behandelt derselbe Verfasser das Auftreten holländischer Komödianten in Hamburg in den Jahren 1740/41, deren Verdienst es war, dem hamburgischen Lokalstück die Wege zu ebnen.

Die Geschichte des ersten deutschen Hoftheaters, nämlich die des Gothaischen (1775—1779), bringt Band IX in einer Darstellung von Richard Hodermann. Die Gründung dieses Theaters erfolgte unter der Anregung und dem Einflusse so bewährter Theaterpraktiker wie Gotter und Reichard, zu den Mitgliedern gehörte kein Geringerer als Eckhof. Das Theater wurde am 2. Oktober 1775 mit Voltaires Zaire eröffnet. Die Geschichte dieser Bühne, so kurz sie ist, ist interessant genug. Der Forscher wird die umfangreichen archivalischen Mitteilungen Hodermanns willkommen heißen; besonders bemerkenswert ist neben einer übersichtlichen Zusammenstellung der Einnahmen und Ausgaben in den vier Theaterjahren ein nach Eckhofs eigenhändigen Aufzeichnungen gedrucktes genaues Verzeichnis des Repertoires des Weimarischen und Gothaischen Theaters in den Jahren 1772—1779. Zur Hebung des Schauspielerstandes wurde

Digitized by Google

an dieser Bühne ein wichtiger Schritt gethan durch Begründung einer Pensionskasse. Der geistige Urheber dieses Unternehmens war jedenfalls Eckhof, der sich auch mit dem Gedanken trug, eine allgemeine Pensions- und Sterbekasse für alle deutschen Schauspieler zu gründen. Sein Tod, am 16. Juni 1778, verhinderte die Ausführung dieses Planes. Die Gothaische Pensionskasse wurde aus den Überschüssen, den Erträgnissen besonderer Vorstellungen, aus den Strafgeldern und Beiträgen der Mitglieder gebildet und jeder sich gut betragende Schauspieler erhielt aus ihr nach achtjähriger Anstellung eine lebenslängliche Pension. Die Mittel, dieses Betragen zu beeinflußen, waren scharf; dem Renitenten winkte Haft und Gefängnis. Als dieser Fall einmal praktisch wurde, gab es einen Sturm im Wasserglase: Die Schauspieler thaten sich zu einem devot-entrüsteten Promemoria zusammen, indem sie u. A. auch als Vorrecht begehrten, bei etwaigen Arreturen durch den Kammerfourier „abgeholt zu werden, und auf der sogenannten Trabantenwache (nicht in der Grenadierstube) verwahrt zu werden." Mancherlei Reibungen, die bei einem Theatervölkchen nicht ausbleiben, der Überdruß des Herzogs an den Querulierungen seiner Hofschauspieler, vor allem aber eine Übersättigung des Publikums am Theater, die einem Katzenjammer nach allzustürmischem Genießen verzweifelt ähnlich sah, führten plötzlich das Ende des mit großen Hoffnungen begonnenen und mit stattlichen Opfern des Hofes unterhaltenen Unternehmens herbei: Die Schauspieler zerstreuten sich in alle Winde; Iffland, der unter dem anfeuernden Beispiel Eckhofs in Gotha große Fortschritte gemacht hatte, wandte sich mit Beil und Beck nach Mannheim, wo unter Dalbergs Leitung neue Aufgaben lockten.

Mit der Geschichte des Gothaischen Theaterwesens auf das innigste verbunden ist der Name Friedr. Wilh. Gotter. Eine umfangreiche Darstellung seines Lebens und seiner Werke bietet Rudolf Schlösser in einem stattlichen Bande (X) dar, ein großes, wissenschaftlich wertvolles Material, aber keine Charakteristik, kein Vordringen zur kraftvollen Zeichnung einer Persönlichkeit. Dem Monographen pflegt so leicht das Objekt, je längere und sorgfältigere Studien ihm gewidmet werden, über die natürlichen Dimensionen hinauszuwachsen. Aus den sich mehr und mehr häufenden Vorarbeiten wird ein Piedestal, auf dem sich der Geschilderte stattlich in die Höhe hebt. So ist es auch Schlösser gegangen. Wir müssen es uns leider versagen, von dem reichen Inhalt seiner Arbeit ein auch nur annäherndes Bild zu geben, von dem Lebensgange Gotters, der hier mit aller Sorgfalt geschildert ist, von dem, was er als Dichter von Trauer-, Lust- und Singspielen, die ausführlich analysiert werden, als Übersetzer französischer Bühnenwerke, als Dilettant und Liebhaber der Schauspielkunst geleistet hat. Gotter hielt in der Zeit des Sturmes und Dranges am Konventionellen fest und sorgte so für das Fortleben der Tradition; er hob, selbst im regen Verkehr mit Schauspielern, das Ansehen des Standes, machte den Komödianten gesellschaftsfähig und sorgte auch für den Bedrängten. Schlössers entschiedenes Verdienst ist es, alles Material zur Würdigung eines Mannes zusammengetragen zu haben, auf dessen Gestalt ein Glanz von Goethes Höhe herab gefallen ist.

Vom elften und zwölften Bande des Unternehmens sprechen wir ein nächstes Mal.

Leonh. Lier.

* Wichtigere Schauspielaufführungen.

Berliner Bericht.

Hugo Lubliner ist ans Deutsche Theater gekommen. Es war aber nur eine Scheinbeförderung, denn sein Lustspiel „Die junge Frau Arneck" ist nur eine Scheindichtung, hinter der sich der echte Lubliner recht schlecht versteckt. Für das Publikum ist sein Stück von geringem Interesse, denn es ist langweilig. Es hat überhaupt nur Interesse für eine seltene Gattung von Menschen: Die Kunstpsychologen. Braucht nämlich ein solcher einmal ein Musterbeispiel für das Versteckenspielen eines Routiniers vor sich selbst, so empfehle ich ihm dringend diesen neuesten Lubliner; er wird dann sein Vergnügen an der Zergliederung haben. Lubliner hat „fein" sein wollen, aber er hat auf seine alten Späße nicht verzichten können. Darum hat er diesen Späßen, als welche man kennt die Geschichte vom „Pantoffel", vom „Vorleben" und so weiter, die Spitze abgebrochen, damit man sie nicht gleich merke, hat eine starke Handlung vermieden, damit man nicht denke, er sei ein Theatraliker, hat sich in allen Dingen eine kluge Reserve auferlegt, damit so ein Schleier von literarischer Feinheit sich vor das Werk breite — — aber was er erreichte, war nur, daß er die alten Späße zum Unglück seines Publikum versteckte und das neue literarische Gewand zum Unglück seines Rufes anlegte. Es gibt kein besseres Beispiel — den „Inhalt" kann man man so wenig erzählen, wie bei allen feinliterarischen Erzeugnissen — für die Scham, die ein Theaterschriftsteller vor sich selbst empfindet, und für das Mißverständnis, mit dem er sie zu decken sucht.

Benno Jacobson hat im Lessing-Theater ein Erstlingswerk auf die Beine gestellt, welches aus Sonntagsplauderei, Theaterkonvention und guter Personenbeobachtung sich seltsam mischt. Die Plauderei geht im Laufe des Stückes selbst verloren, die Konvention wird der Verfasser hoffentlich ebenfalls verlieren (ihr ist auch die Hauptfigur zum Opfer gefallen) und die Charakteristiken weisen ihm den Weg in diese Zukunft. Da ist eine alte schlaue Kupplerin, Opportunistin selbst in Gemütssachen — die ist mit so vielen guten Beobachtungen ausgestattet, daß ihr zur Lebenswahrheit nichts fehlt. Dann ist da ein jovialer Künstler, dumm und beschränkt, aber immer guter Laune, voller Wohlwollen, frisch in seiner Unbefleckheit, hilfreich in seiner Bescheidenheit der ist ein Kerl, welcher sich den Ateliergeschöpfen, die uns in letzter Zeit vorgestellt worden, würdig einreiht. In dem Stück handelt es sich um ein Malermodell; das Mädchen, dessen goldblonde Haare berühmt sind, ruiniert mit ihrer genußsüchtigen Indolenz einen Künstler, dessen Genie ihre bessere Seelenhälfte liebt: nach ihr ist das Stück „Fräulein Tizian" benannt.

Max Dreyer hat in seinem „Winterschlaf" (Erstaufführung im Neuen Theater) ein prächtiges Stimmungsbild gegeben. Eingeschneit im einsamen Försterhause wächst ein Mädchen auf, das sich nach Beschäftigung, nach einem Wiederhall draußen in der großen Welt sehnt. Was von dieser Welt in das schlafende Försterhaus fliegt, jeden Zeitungsfetzen, verschlingt ihr durstender Geist mit Gier. Eines Tages kommt aber statt der Zeitungsfetzen ein Zeitungsmensch selbst. Man hat den jungen Mann fast erfroren aufgefunden und ins Haus gebracht. Sie pflegt ihn, sieht ihm in die Augen, interessiert sich für ihn, und seine Erlebnisse — er hat eben als Märtyrer der Volksfreiheit eine Gefängnisstrafe verbüßt — rufen die tausend Sehnsuchten wach, die in ihr geschlummert hatten.

Digitized by Google

Sie ist so weit, mit ihm nach Berlin zu gehn. Aber der Drache des winterschlafenden Försterhauses läßt es nicht dazu kommen. Ihr Vater zwar, ein starker Wille, der sich aber durch Naturelle, die ihm gefallen, für eine veränderte Zeitströmung gewinnen läßt, legt ihr schließlich keinen Stein in den Weg. Aber da ist eine Tante, deren ganzes Trachten Schleichen, Horchen und Kuppeln ist. Die junge Trude ist mit einem Gewaltsmenschen rohester Urkraft, einem Forstgehilfen, verlobt. Diesem steckt es die Tante in einer wunderbar grauslichen Szene. Er fängt Feuer. Er geht Nachts in Trudens Kammer — eine Nacht vor der geplanten Abreise — und vergewaltigt sie. Es giebt kein Ende, als ihren Selbstmord.

Das entwickelt sich in einem gut angelegten großen Bilde, wo jede der fünf Figuren ihren schönen Raum hat, wo die dramatischen Szenen, welche kommen müssen, in regelrechter Abwicklung erfolgen und hinter Allem der feinsymbolische Hintergrund des tiefverschneiten Forsthauses seine Stimmung ausbreitet. Einzelnes mag mehr mittelbar anempfunden als unmittelbar empfunden sein — ist doch das Ganze eine Winterparallele zur „Jugend". Anderes ist von meisterhafter Technik, wie z. B. die Szene des zweiten Aktes, in welcher die Tochter ihren Vater umstimmt. Aus dem warmen und sonoren Ton des Werkes heraus fallen nur die theoretischen Szenen, in welchen der Berliner von seinen menschheitbeglückenden Plänen erzählt und die Tochter ihren Bildungsdurst in papierenen Worten zu erkennen gibt. Hier steckt noch zu sehr der „Schriftsteller" im „Dichter". Daß er aber ein Dichter ist — ich merkte es daran, daß ich sein stimmungsreiches Werk auch draußen im Leben nicht vergessen konnte. Das geschieht nicht oft.

Oskar Bie.

Münchener Bericht.

Die Handlung des russischen Volksschauspieles „Die Nixe" von Spashinsky, das in deutscher Uebersetzung von Hermann Bahr am Gärtnertheater gegeben wurde, ergibt sich in einfacher und übersichtlicher Weise aus den Beziehungen verschiedener Personen zu der Heldin des Dramas, dem Findelkinde Fenja. Von einer Bauernfamilie aus Mitleid aufgenommen und liebevoll herangezogen, entfremdet sie der Tochter des Hauses den Mann, dem sie eine unheilvolle Leidenschaft für sich einzuflößen versteht, ohne ihn dabei selber zu lieben. Sie zieht es vielmehr vor, einen alten, liebebedürftigen Major zu heiraten, um sich so eine Stellung in der Welt zu schaffen. In ihrer neuen Lebenslage verdreht sie noch allerhand Leuten die Köpfe; dann aber bricht das Schicksal auch über sie herein. Der Neffe des Majors, Maler Wolschin, kommt zum Besuch. Fenja, die sofort in Liebe zu ihm entbrennt, versucht an diesem Mann all ihre Künste vergebens; Wolschin reist, ihre Liebe zurückweisend, ab. Nun will sie ihm nach, und wie alle ihre dahinzielenden Pläne mißlingen, da wirft sie sich zuletzt halb wahnsinnig vor Schmerz dem Andreas, ihrem früheren Liebhaber, an die Brust; sie will ihn in ihrer Verzweiflung durch ihre Liebkosungen bestimmen, sie nach Moskau zu Wolschin zu bringen; Andreas aber zerrt sie wütend ins Wasser hinein und ertrinkt mit ihr zusammen.

Das Stück ist von einem Dichter ersonnen und geschrieben, das spürt man sofort an allem, an Handlung, Charakteristik, Sprache. Fenja ist ein richtiges, böses, von grausamer Lebenskraft erfülltes Weib, nicht eine Abstraktion Nietzschescher Herrenmoral; daher ergreift es uns auch mit lebendiger Gewalt, wenn sich die wilden Kräfte in ihrem Innern, mit denen sie bisher andere gequält, nun zerstörend in unmäßiger Leidenschaft gegen sie selbst richten; und es ist von einer reinen und großen Tragik, wenn die unglückliche Liebe das Weib gleich einer geistig Erblindeten dem Verhängnis geradenwegs in die Arme treibt und sie dort Hilfe suchen läßt, wo nur der grimme Tod sie erwarten kann. Am prächtigsten aber ist die Gestalt des Andreas vom Dichter erfaßt und dargestellt. Ein Mann von unseliger Leidenschaft zwar hingerissen, aber selbst mitten im wildesten Wirbel dieser Leidenschaft dennoch ein Mann; einer, der weiß, was er thut und schonungslos sich selber bitter harte Rechenschaft von seinem Thun gibt; so steht er dem bösen Weibe, mit welcher Gewalt sie ihn auch fessle, doch nie ganz fassungslos gegenüber; ein düstres Drohen blickt selbst noch aus dem Taumel all seiner Sinne unheimlich hervor, und wie er seine Natur entfaltet, fühlen wir, daß diese seine Natur nicht nur drohen, sondern auch vernichten wird. Am besten und anschaulichsten vielleicht tritt seine Leidenschaft wie sein Leid, die Gewalt seines Empfindens wie die tiefe Innerlichkeit seiner starken Seele in der Szene vor uns, wo er liebevoll zu seinem Weibe tritt und ihr ohne jede Beschönigung mit offenen Worten den Zustand seines Gemütes darlegt. Er, der immer ein guter, verständiger, sorgsamer Hauswirt gewesen, er fühlt alles herbe Weh, das er seinem Weibe bereitet; er hat den tiefen, glücklichen Frieden seines Heims wohl zu schätzen gewußt, den er nun selber zerstört; er weiß, er ist in den Banden eines bösen Geschöpfs, aber noch ein wenig Geduld soll sein Weib mit ihm haben, denn er will und er muß, er muß von dieser Leidenschaft, die unwiderstehlich wie ein Sturm und ebenso unerklärlich über ihn gekommen, sich losreißen, und dann wird er das alte Glück für sie alle wiederherstellen. Andreas kann so zu seinem Weibe sprechen, ohne seiner Männlichkeit etwas zu vergeben, er kann vor ihr wie vor Gott seine Seele klar ausbreiten; denn sein Weib Praskowja versteht ihn ganz. Das ist eine Russin durch und durch, nicht nur eine demütig-liebende Frau im allgemeinen, sondern eine Russin in der Eigentümlichkeit ihrer klaren, schlichten Liebe sowohl wie in ihrer dienenden Demut: und sie ist eine vom Dichter tief erfaßte Frau, die die Untreue des Mannes nicht mit kleinlicher Eifersucht als sein Verschulden empfindet, sondern sie mit größerem Sinn als ein schweres Verhängnis des Schicksals ergeben trägt. Traurig und innig, schier erschrocken küßt sie ihm die Hand, sein tiefes Leid fühlend, da er sie um Verzeihung bittet, und wie er sie weiter bittet, ihn in dem Kampf mit seinem Schicksal durch Güte und Geduld zu unterstützen, da hängt sie ihm in rückhaltloser Liebe und Willfährigkeit am Halse.

Aber Fenja läßt nicht von ihrem Opfer; immer von neuem lockt sie und lockt sie; die alte Flamme schlägt übermächtig in Andreas empor: da ergreift das wildeste Vernichtungsweh den fruchtlos kämpfenden Mann: seiner Sinne nicht mehr mächtig, mit heiserem Aufschrei reißt er das lockende Weib in seine Arme, und — seines Handelns unbewußt, geleitet einzig von dem Instinkt seiner der Zerstörung entgegenstürmenden Natur — zieht er sie wütend mit sich ins nasse Grab.

Alle diese ernsthaften Partien des Stückes, wie ich sie nennen möchte, sind so anschaulich, so energisch, so vorwärts drängend durch die innere Gewalt der Thatsachen

Digitized by Google

dargestellt, daß man es kaum verstehen kann, wie Spashinsky dazwischen hinein außerordentlich breite possenhafte Episoden flechten konnte, und man fast vermuten möchte, eine fremde Hand habe das gethan oder doch wenigstens fremder Rat es veranlaßt. Um der einheitlichen Wirkung willen, die das Stück sonst in viel stärkerem Maße hervorbringen würde, kann das nicht genug bedauert werden, wenn ich auch nicht verkennen will, daß selbst durch die possenhaften Stellen hindurch der Herzschlag eines echten Dichters zu fühlen ist. So ist es z. B. possenhaft, wenn sich der alte Major in Gegenwart eines in sein Weib verliebten Knaben zwingen läßt, die von ihm (dem Major) verschleuderten Himbeeren einzeln vom Boden wieder aufzulesen; die feinere Komik aber, die darin liegt, daß sich bei diesem unwürdigen Geschäfte des Himbeerauflesens die beiden, die gleichsam Schicksalsgenossen sind, der alte, gute Kerl und der törichte Knabe seufzend vereinigen müssen, ist fein hervorgehoben und es ist, als verschönte ein menschlich-liebenswürdiges und nicht ungerührtes Lächeln des Dichters diese Szene, wo der Junge dem Gatten die Qualen seiner liebegefolterten Seele klagen will und doch dabei spürt, daß es ihm gerade hier am wenigsten ansteht, während ihm der Alte mit schlichtem, väterlichen Mitgefühl und klarem, gutmütigen Ueberschauen der Dinge liebevoll zuredet, sich zu fassen und nach Hause zu seiner Mutter zurückzukehren. Dennoch schaden, wie gesagt, diese zuweilen sehr breiten Episoden der Stimmung des Ganzen. Geradezu verhängnisvoll aber wird dem Stück ein solches absichtliches Hineinspielen des possenhaften Elementes im letzten Akt: durch allerhand komische Auftritte wird die zuerst deutlich gefühlte tragische Stimmung so weit in uns abgeschwächt, daß wir fast verdutzt vor dem dann jäh hereinbrechenden Schlußereignis dastehen. — —

Zu etwas anderem. Der Standpunkt, von dem aus unsre Hofbühne die Neueinstudierung und Inszenierung des Hamlet vorgenommen hat, ist ein so seltsamer, daß es sich wohl verlohnt, einige Worte darüber zu sagen. Denn leider ist er bei unsern Bühnen nicht ebenso selten, wie er seltsam ist, im Gegenteil, diese ganze Auffassung von Bühnenkunst ist bei uns ziemlich typisch und verlangt deshalb geradezu gelegentlich eine Beleuchtung. Es scheint mir nämlich, als ob die Regie bei dieser Gelegenheit von dem Bestreben geleitet worden wäre, mit so viel äußeren Effekten wie nur möglich dem Shakespereschen Stück „auf die Beine zu helfen". Es liegt mir ferne, die möglichst prächtige Inszenesetzung eines Werkes ohne weiteres tadeln zu wollen. Wenn aber Shakespere in der vierten Szene des vierten Aktes als Schauplatz der Handlung einfach eine Ebene in Dänemark angibt, warum läßt dann die Regie dort zuerst ein zwar prächtiges, aber ganz unnötiges Sonnenuntergangsglühen erscheinen und dann immer dichter und schneller heraufziehende Wolken die Gegend so unheimlich verfinstern, daß man schließlich ein schreckliches Gewitter nahen zu sehen meint? Durch die so energisch auftretenden Naturbegebenheiten droben am Himmel wird nur unsere Aufmerksamkeit von dem gedankenvollen Monolog Hamlets gewaltsam abgelenkt, ohne daß uns als Ersatz dafür etwas anderes als Inspizientenkünste geboten würden. Einen Vorteil von diesem Arrangement hat somit nur jener traurige Zuschauerpöbel, dem überhaupt alle Monologe und Gedanken schon im Prinzipe langweilig sind.

Stände der gerügte Fall als einziger in seiner Art da, so brauchte man immerhin mit dieser Art von Regiekunst noch nicht gleich arg ins Gericht zu gehen. Leider aber spürte man durch die ganze Aufführung das Wehen desselben Geistes. Man gebe mir nur einen einzigen vernünftigen Grund an, warum die Königin in der ersten Szene des vierten Aktes auf den Treppenstufen als eine kraftlos Hingesunkene vom König aufgefunden wird, während bei Shakespere diese Personen ganz ruhig auftreten, und der König zur Königin nur sagt: „In diesen tiefen Seufzern ist ein Sinn". Daß Hamlet im Gespräche mit dem Geiste einmal zusammenbricht, ist ja in meinen Augen auch recht geschmacklos und sollte meiner Ansicht nach vermieden werden, da Shakespere selbst nichts davon erwähnt, doch läßt sich immerhin noch eine annehmbare Begründung eines solchen Ohnmachtsanfalles denken. Aber daß der König in der berühmten Gebetsszene nach dem tiefen Seufzer:

„Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen"

durchaus nicht ohnmächtig werden soll, ist wohl durch das von Shakespere vermerkte („ab") hinter diesen Worten deutlich genug gekennzeichnet. Bei uns brüllte der Schauspieler trotz alledem den betreffenden Satz gleich einem Rasenden hinaus, um dann wirkungsvoll auf seinem Lager zusammenzubrechen. Ich denke, so weit sollte doch die Macht der Regie reichen, daß sie solch widersinnige Effekthascherei und ungereimte Verstümmelung Shakesperes verhindern könnte. Nicht erbaulich, aber erheiternd war es, daß die spöttischen Worte Hamlets über den Polonius, als dieser sich über den allzu langen Vortrag des Schauspielers beschwert, weggelassen wurden. Die Worte: „Ich bitte Dich, weiter. Er mag gern eine Posse oder eine Zotengeschichte, sonst schläft er ein". Doch war, glaube ich, diese zarte Rücksicht auf ein gewisses Publikum eigentlich überflüssig; denn die Leute, die hier in Betracht kommen, pflegen über solche Sachen ganz ruhig und gedankenlos hinwegzugehen.

Die Effekthascherei, das Schauspielerhafte im schlechten Sinn, von dem ich vorhin gesprochen habe, machte sich auch bei der Darstellung der einzelnen Rollen geltend. Zumal beim Darsteller des Hamlet kam eine Auffassung von dem Charakter seines Helden dazu, die in höchstem Grade betrüblich genannt werden muß, so sehr sie auch der Neigung unseres Publikums zur Sentimentalität entspricht. Der Mann gab den Hamlet als einen Weichling und zwar als Weichling in einem unglaublich hohen Grade. Ich kann hier natürlich nicht eine Charakteristik der Persönlichkeit Hamlets zu geben versuchen; für jeden aber, der in Hamlet neben aller Zartheit des Gemüts auch Männlichkeit findet, mußte dieses Mimen zur Folter werden. Man denke sich den herrlichen Monolog: „O schmölze doch dies allzu feste Fleisch!" mit kraftloser Weinerlichkeit vorgetragen, statt mit der stürmisch-heißen Erlösungssehnsucht einer starken, empörten Natur. Man denke sich die Auslassung über die Welt: „Pfui, pfui darüber! 's ist ein wüster Garten voll von verworfenem Unkraut!" mit weichem, klagenden Ekel, statt mit tiefer, zorniger Bitterkeit gerufen. Man denke sich das „Sein oder Nichtsein" deklamiert von einem trostlosen Seufzermenschen, der gar nicht die Kraft haben kann zu der stolzen Erwägung, was „edler im Gemüte sei". Ich staunte, wie jemand den markigen Worten Shakesperes so die Seele ausziehen konnte, aber mein Staunen sollte noch lange nicht seinen Gipfelpunkt erreicht haben. Ist denn das nicht schon Vergewaltigung des Dichters, das

Digitized by Google

traurigste Empfindsam-sein-wollen um jeden Preis, wenn Hamlet liebkosend wie ein weiches Mägdlein dem Horatio am Halse hängt und ihm dabei in schmachtenden Tönen die edelsten und stolzesten Worte über sein männliches Wesen sagt! Oder gibt es ein vernunftbegabtes Wesen, das Hamlets Rede an Ophelia: „Geh in ein Kloster", die aus dem tiefsten, gegen sich selbst wütenden Weh weltschmerzzornig hervorbricht, als eine wohlgemeinte, klagende Ermahnung auffassen kann? Sogar die erregten Worte, die Hamlet sofort nach dem Mord, noch heiß von der That, dem erstochenen Polonius nachruft: „Du kläglicher, vorwitz'ger Narr, fahr wohl! nimm dein Los u. s. w." — sogar diese Worte brachte unser Hamlet wehmütig, aufgelöst in gedankenvollem Schmerze vor. Vielleicht hätte er auch in das späterhin folgende: „Ich muß den Wanst ins nächste Zimmer schleppen!" etwas schmerzlich Liebkosendes hineingebracht, hätte nicht leider die Regie diese Stelle gestrichen.

Es ist nur logisch, daß ein Schauspieler, der aus edler Zartheit weichlichste Sentimentalität macht, andrerseits die Reden, in denen ein verborgner Vorwurf glüht, zu grober Plumpheit entstellen muß; schon, wenn man das Streben nach möglichst scharfem Effekt nicht weiter betonen will, aus dem einen Grunde, um der bodenlosen Jammerhaftigkeit seines Helden nach der andren Seite hin das entsprechende Gegengewicht zu geben. So tritt Hamlet bei den Worten: „Scheint, gnädge Frau? nein: ist u. s. w." mit denen er der Königin eine versteckt vorwurfsvolle Predigt über geheuchelten und wahren Kummer hält, so dicht an sie heran und redet so wild auf sie ein, daß aus dem feinen aber tiefen Tadel eine offene Grobheit wird. Wie ein so aufgefaßter Hamlet einen Verrückten fingieren wird, ist nach dem Vorhergegangenen klar: ein solch hoffnungslos zerfahrenes Wesen kann natürlich nicht in bittrer Ueberlegenheit mit dem ganzen Hofe spielen und in einer genialen Art, deren wilde Tiefe das flache Volk für Wahnsinn halten muß, dem Hofe und der Welt beißende Sarkasmen an den Kopf werfen; nein, er muß als Verrückter zum Hanswurst werden. Mit geheimnisvollem Lächeln winkt er Rosenkranz und Güldenstern herbei, ruft ihnen mit recht absichtlich alberner Vertraulichkeit und mit einem dabei grob durchblickenden, plumpen Hohne zu: „Ich bin nur toll bei Nordnordwest!" und entfernt sich dann mit triumphierendem, clownhaften Kompliment. So sehen wir einen Hamlet vor uns erstehen, von dem wohl kein Einsichtiger bei ernsterem Nachdenken behaupten wollen wird, daß er überhaupt ein menschenmögliches Wesen sei: schwach und weichlich, dann wieder aufs äußerste tobend und als Hanswurst herumspringend zugleich, ist er ein Theatergeschöpf, das Sentimentalität, die Sucht zur Übertreibung und die Freude am Verzerrten geschaffen haben, diese drei Dinge, mit denen, ach, noch fast all unsre Schauspieler dem Publikum ihre Leistungen schmackhaft zu machen suchen und leider auch machen.

Diesem Hamlet stellte die Weisheit unserer Regie eine Ophelia* an die Seite, die seiner nicht unwürdig war. All das Geheimnisvolle, Sichselbst nicht Verstehende, Rührende der zarten Gestalt, all die süße, von Liebe überquellende Reife des Innern neben der scheuen Gebundenheit an Sitte und Herkommen, wo blieb das alles! Statt der Scheu, die bescheiden kaum ihre konventionellen Sätzchen ertönen zu lassen wagt, routinierte Gewandtheit, die in das unscheinbarste Wort nur ja recht viel „Ausdruck" hineinlegt; statt eines schüchternen Stilleseins das ungenierteste, weiheloseste Geberdespiel und Armeherumwerfen; statt kummervollen Verstummens pathetisches Hand aufs Herzdrücken — kurz, statt alles Tiefen, Keuschen, Echten die flache, durchsichtige, unbekümmerte Schauspielerpose. Ach, es ist ja nur zu gewöhnlich! Aber wenn sich so etwas an eine der ergreifendsten Gestalten des großen Dichters macht und sie in den Staub der ödesten Alltäglichkeit zerrt, steigt einem doch die Erbitterung auf. Nach dem Gesagten wird man mir eine Schilderung der Wahnsinnsszenen erlassen. Eine Ophelia wie die unsre kann ja eigentlich überhaupt nicht wahnsinnig werden.

Ich möchte übrigens durchaus den Anschein vermeiden, als wollte ich mit diesen Zeilen den Schauspielern, von denen ich gesprochen, zu nahe treten; sie leisten beide auf dem ihnen zukommenden Felde ganz Ordentliches; mein bittres Staunen richtet sich nur gegen eine Regie, die es fertig bringt, solche Rollen so gänzlich ungeeigneten Schauspielern anzuvertrauen. Wendet man mir hier aber ein, daß die Regie nichts dafür könne, da sie überhaupt über keine bedeutenderen Kräfte verfüge, so meine ich, daß erstens einmal eine solche Thatsache an und für sich keinen Ruhm für die Hofbühne der königl. Residenzstadt München bedeutet, dann aber, daß die Intendanz, wenn es denn schon einmal so ist, doch wenigstens so viel künstlerische Gewissenhaftigkeit haben sollte, um lieber auf die Aufführnng solcher Meisterwerke zu verzichten, als sie uns in solch kläglicher Verzerrung vorzuführen. Aber — die Kassen zu füllen, das bringen solche unbefangene Unternehmungen schon zu wege: eine Aufführung, wo so schöne Dekorationen sind, wo alle Augenblicke so schöne Ohnmachten vorkommen, wo der Hamlet so rasend tollt und so kläglich jammert, und wo die wahnsinnige Ophelia mit solch ansprechender Stimme ihre Liedchen singt, wie sollte die nicht ziehen!

L. Weber.

*) Ich meine nicht die Ophelia des Frl. Dandler, die zu sehen ich keine Gelegenheit hatte. W.

Dresdner Bericht.

Das moderne Lustspiel und der Kunstwart haben mit einander nicht viel mehr zu thun, als daß dieser zu konstatieren hat, daß modernes Lustspiel und Kunst einander so fern stehen wie nur möglich. Da plötzlich taucht am Theaterhorizont ein Komet auf, von dem die Hüter der Schönheit in der Kunst behaupten, es sei ein echter Komet und nicht nur eine Papierlaterne, die der Theatermeister zur Freude seiner Gläubigen hinausgesteckt habe. Ist das neueste Lustspiel, das am hiesigen Hoftheater neulich seine Bühnenprobe bestand, ein Kunstwerk oder nicht? Das ist die Frage. Die einen sagen, es ist eines, und die Menge strömt zu dem Wunder, zu dem Edelstein, der plötzlich auf dem großen Schutthaufen Bühnentageswaare auftaucht, und verkündet, im Tone ihrer Kollegen bei dem jüngsten Wildenbruch-Sieg in Berlin, mit prophetischem Triumphgeschrei den Untergang des „an sich kunstfeindlichen Realismus."

Die Menge will angenehm unterhalten sein, und das thuen die Verfasser des Lustspieles „Renaissance", die Herren Franz von Schönthan und Franz Koppel-Ellfeld. Die Menge will keinen Dachstubendunst, keine ent- und vererbten Gesichter, keine Probleme; sie will von Liebe hören, besonders von glücklicher, sie will, wenn sie

Digitized by Google

gebildet kommt, wie Egmont bisweilen spanisch, auch von Kunst, von Schönheit hören, und davon ist in „Renaissance“ viel die Rede. Man erinnert sich wohl einmal von Vittoria Colonna gehört zu haben; die Namen Raphael, Michel Angelo sind einem so geläufig, wie die von Nansen, Röntgen und Koch und man hört sie gern auch auf der Bühne nennen, wenn es nach dem Salonrezept zugeht: „Kennen Sie Schopenhauer? Ja, er ist doch ein sehr interessanter Mann.“ Man fühlt sich dabei höchlichst gebildet und greift, nachdem man mit Namen, Titeln und angelesenen Urteilen geprunkt hat, um so beruhigter zur Skatkarte. Denn man war gebildet. Auch nach dem Anschauen des Lustspieles „Renaissance“ ist man höchlich gebildet. Man hat sich in sehr guter Gesellschaft bewegt. Erscheinen auch die Koryphäen der Renaissance nicht selbst auf der Bühne, so wird doch viel von ihnen gesprochen und mit großer Emphase. Der eine Held des Stückes, der Maler Silvio, hat die Koryphäen sogar gesehen: dabei durchrieselt es einen genau so ehrfurchtsvoll, wie wenn uns ein Herr erzählt, er sei neulich in Friedrichsruh gewesen. Es kommt nicht so sehr darauf an, die Dinge zu verstehen, als darauf den Anschein zu erwecken, daß man sie verstehe. Diesen Anschein erwecken die Verfasser der „Renaissance“ und sie sind viel zu liebenswürdig, als daß sie der Menge durch Proben eines wirklichen Verständnisses sollten zu imponieren suchen. Fachsimpelei ist im Salon verpönt, und unsere Bühne, was ist sie diesen „Dichtern“ weiter als ein großer Salon, über dessen Pforten die Inschrift prangen sollte: Niemandem unbequem werden! Und dieses „Niemandem unbequem werden“ ist ein Hauptrezept der geheiligten Tradition. Diese Treue gegenüber dem Hergebrachten trug auch den Verfassern der „Renaissance“ ihre Krone. Man hatte nicht nötig, in den Geist einer großen Zeit sich zu versenken, aus ihm heraus die Charaktere zu verstehen; was über den Geist zu wissen nötig war, erfuhr man aus einigen schönen Reden des Malers Silvio, der von Kunst, Schönheit, Lebensfreude und von dem Recht der Individualität sprach, das in dem besonderen Falle das Recht einer Witwe wurde, sich wieder zu verheiraten, natürlich mit dem Redner. Und die Charaktere, mit denen machten es sich die Verfasser der Menge noch leichter. Sie zogen einige ältere Lustspielfiguren mit dem Gewandstaat der Renaissance an: das machte sich erstens sehr schön, namentlich wenn ein Knabe von einem Mädchen gespielt ward, und dann war's im Lustspiel wieder etwas Neues. Um die Toilette vollständig zu machen, ließ man die Herren und Damen in Versen sprechen, und das war wiederum sehr gebildet, nein, noch mehr, das war Kunst, denn Verse, noch dazu gereimte, daß die Kunst sind, das wird doch selbst der Kunstwart nicht bestreiten. Und so wurde aus traditioneller Bequemlichkeit, aus den Reden über Kunst der Renaissance, aus Kostüm und Versen ein Kunstwerk.

Wer das nicht anerkennen will, versteht von den Kunstwerken unserer Bühne gar nichts. Der müßte alles, was die Verfasser an Treffern zu geben glauben, für Fehler halten, der müßte in der Handlung einen Hauch vom Geiste der Renaissance fordern und zwischen der anspruchsvollen Form und den Gliedern, die sie umhüllt, ein harmonisches Verhältnis verlangen, — alles Wünsche frommer Schwärmer, die von der Theaterkunst keine Ahnung haben. Wer nun gar tadelnd behaupten wollte, die Hosenrolle des enfant terrible Vittorino erinnere an frühere Muster, als Wildfeuer und Vicomte Letorier, würde sich ein Armutszeugnis ausstellen. Als ob solche poetische Feinheiten veralten könnten! Das „wahrhaft Erhabene“ in der Kunst ist unvergänglich, und bestände es auch in seidenen Trikots. Daß diese von Damen gespielten Knaben meist gerade so unwahr sind, wie die Bühnenbackfische, und daß die Verherrlichung geistiger und körperlicher Unreife auf der Bühne etwas Weichliches an sich hat, kann auch nur ein Pedant lehren. Selbst wirkliche Kunstkenner aber, wie diejenigen, die den Kunstwert der Renaissance zu erkennen vermögen, verhehlen sich nicht, daß die Verfasser dieses Lustspieles in puncto Handlung diesesmal etwas leichtsinnig verfahren sind. Sie mögen sich aber hüten, das laut zu sagen, sonst könnte bei denen, die auch dieses Vorurteil, daß ein Drama nämlich auf deutsch Handlung heiße, längst über Bord geworfen haben, ein Zweifel an ihrem Kunstverständnisse auftauchen. Der Dramatiker, der so recht nach der Kunst arbeitet, schreibt bekanntlich schon längst nur noch Episoden und näht sie mit einem Faden zusammen, den man Handlung nennen mag oder wie man sonst will. Nach alledem fällt es dem Unterzeichneten schwer, sich aus der Reihe der Kunstverständigen zu streichen, indem er sein persönliches Urteil dahin formuliert: ein recht unterhaltliches Stück, hier und da ein braver Schönthan, ein fleißiger Koppel-Ellfeld, aber kein Kunstwerk.

Leonh. Lier.

Musik.

Musikliteratur.

Hans von Bülows Briefe. Herausgegeben von Maria von Bülow. 2 Bände mit je einem Bildnis. (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Diese Sammlung ist ein äußerst wichtiges und interessantes Quellenwerk zur Geschichte der neudeutschen Musikbewegung. Wagner und Liszt stehen im Mittelpunkte. In Dresden schon ist Bülow ein glühender Bewunderer Wagners, — welche Freude, als dieser seine Kompositionsversuche des „ermunternden Zurufs“ würdigt: „Eine Kritik füge ich dem nicht bei, Sie werden auch ohne mich noch genug Kritik erfahren!“ In Bülows Stammbuch schreibt Wagner den Satz: „Glimmt für die Kunst in Ihnen eine echte, reine Glut, so wird die schöne Flamme Ihnen sicher einst entbrennen; das Wissen aber ist es, was diese Glut zur kräftigen Flamme nährt und läutert“. Und wirklich, die Flamme entbrennt, zum Schrecken der Eltern, die von einer musikalischen Laufbahn ihres Sohnes nichts wissen wollen. Namentlich die Mutter ist hartnäckig gegen einen Verkehr mit Wagner, den sie als Menschen und Künstler gleich verabscheut. Vergebens sucht der Sohn ihren Sinn zu wenden. „Tieck verwirft also den Text zu Lohengrin ganz. Das erregt mir erstens nur das achselzuckende Gefühl ›Schuster bleib bei deinem Leisten‹, und zweitens das schmerzliche über die Trägheit gegen alles Neue, was die Menschen nicht sogleich verstehen. Doppelt traurig ist mir das, wenn ich daran denke, daß ich einmal später nicht besser sein werde, in anderer Hinsicht vielleicht. Doch ich will mich weder in Gedanken noch Worten über das Urteil dieser Art ästhetischer ›Kenner‹ ärgern; es ist das nicht wert, und Wagners Heiligkeit bleibt unangetastet“. „Ich war auch einmal in einem Garten-Konzert, weil man den Chor aus Tannhäuser spielte“. „Hier sah ich eine miserable Aufführung des Robert; auch die Tempi

Digitized by Google

waren viel zu schnell. Außer Wagner wüßte ich keinen Dirigenten, der nicht diesen Fehler beginge. Mendelssohn that es auch, wie Berlioz erzählt". „Vor ein paar Tagen machte ich die mir sehr angenehme Bekanntschaft eines Studenten, der hier Philosophie studiert. Er ist ein außerordentlicher Verehrer der Wagnerschen Musik . . . kurz, eine ganz angenehme Bekanntschaft, welche ich da durch eine Wagnersche Melodie, die er vielleicht nicht absichtslos vor sich hinpfiff, gemacht habe". „Am Donnerstag war ja in Dresden Tannhäuser! Ein starkes Wonne- und Wehgefühl ergriff mich. Was hätte ich gegeben, um da anwesend zu sein! Ich wäre zu Fuß hingegangen, wenn die Möglichkeit vorhanden gewesen wäre, um mich auf lange Zeit zu erquicken und zu erheben! Ich muß oft sagen: ich danke dir Gott, daß ich nicht bin wie Jene; daß ich imstande bin, die ganze Heiligkeit und Göttlichkeit der Musik, die dieses Werk zur Anschauung bringt, zu erfassen und die Sendung des Apostels Wagner zu verstehen. Deshalb verachte ich die Feinde Wagners nicht, aber ich bedaure sie, daß sie unfähig sind, sich aus dem Staube zu erheben".

Solche beliebig zu vermehrende Stellen aus den Briefen des Leipziger Studenten sind charakteristisch für den Eindruck, den Wagner schon zu Beginn seiner Laufbahn auf die Jugend machte. Wie Bülow schließlich im offenen Bruch mit seiner Familie zu Wagner nach Zürich geht und bei ihm seine Studien als Orchesterdirigent macht, wie die Eltern, halb versöhnt, ihm bewilligen wenigstens bei Liszt sich zum Klaviervirtuosen ausbilden zu dürfen, das und seinen Weimarer Aufenthalt schildern die Briefe des ersten Bandes.

Sie ergeben ein fesselndes, ungemein anschauliches Bild des reichbewegten, geselligen und künstlerischen Lebens der Lisztgemeinde in jenen Tagen, das um den Meister und dessen geistvolle Freundin, die Fürstin Wittgenstein, kreist, und in dem sich außerdem noch Raff und Joachim hervorthuen. Alle interessieren sich außerordentlich um Wagner, aber nicht alle stimmen ihm ganz und unbedingt bei. Auch die Fürstin nicht, wie man aus ihren in Verehrung schwelgenden Briefen an Wagner schließen möchte. Bülow weiß zu erzählen: „Am folgenden Mittag (das Datum des Briefes verweist die folgende Episode auf Ende August 1850) speiste ich bei Liszt und hatte Gelegenheit, die Fürstin näher kennen zu lernen, nämlich sie sprechen zu hören, denn während sie stundenlang spricht, gönnt sie ihrem interlocuteur kaum eine halbe Minute zu einer Replique. Wir stritten über Wagner. Raff behauptete, Wagner befolge ein System und Lohengrin sei die Konsequenz davon; die Fürstin fand, daß Lohengrin durchaus lyrisch und undramatisch sei und unter dem Tannhäuser stehe. Ich war in dem Hauptpunkte mit Raff einverstanden, der der Fürstin immer deutsch antwortete; stritt aber, so viel man mir Worte gönnte, und sie konnten gezählt werden diese Worte, gegen Beide, wobei die Fürstin zuweilen auch meiner Meinung war, namentlich, als ich Raff widersprach, der einen griechischen Fatalismus annehmen wollte, der in dem Libretto herrsche. Als ich jedoch auf Wagners, in seinen Broschüren ausgesprochene Ideen verwies, rief sie lebhaft aus: Ah, monsieur, ne me parlez pas de ces grosses bêtises! Liszt war nicht gegenwärtig bei dieser Unterhaltung, die die Fürstin mit einer bewunderungswürdigen Schärfe, mit stets neuen, nie oberflächlichen Behauptungen fortführte, indem sie die schwersten Pflanzerzigarren dabei rauchte und einen fürchterlichen Qualm verursachte."

So stand es um die Wagnerianer auf der Altenburg. Nur Liszt und Bülow nehmen entschieden Wagners Partei, jener konkreter und in seiner geistreichen, liebenswürdigen Art, dieser mehr abstrakt theoretisierend und leidenschaftlich. Daher Bülows Mutter bei ihrem Besuche in Weimar sich den Bekehrungsversuchen Liszts zugänglicher zeigt, als denen ihres Sohnes. Eine Lohengrinaufführung, die sie hörte, machte ihr allerdings große „Strapazen". Im Tannhäuser gefiel ihr wenigstens der zweite Akt, im ersten schien ihr die Musik im Venusberg „zu wenig reizend und verführerisch" zu sein. Da weiß sie Liszt zu beruhigen: „C'est que ce n'est pas une Vénus de l'école italienne, plutôt une de Cranach ou d'Albrecht Dürer."

Zur Charakteristik der unvergleichlichen Persönlichkeit Lisźts liefern die Briefe gar manchen schätzbaren Beitrag: „Seine große Meisterschaft beruhe — abgesehen von seiner individuellen Erscheinung — hauptsächlich in dem merkwürdig ausgedehnten und mannigfaltigen Vermögen der Veräußerlichung seines Innern, nicht bloß in dem Auf- und Zusammenfassen eines musikalischen Inhalts, sondern in dem Wiedergeben desselben nach außen, in der ungeheuer leiblichen und wahren Versinnlichung des Geistigen." Nicht ohne Interesse ist es, zu erfahren, daß der größere Teil der Weimarer — „die Philistrokratie, diese übermütigen, borstigen Hofräte", nennt sie Bülow — das Wirken Lisźts keineswegs zu würdigen wußte, ja daß er einem geschlossenen Schwarm mächtiger Antagonisten gegenüberstand, dem sein ganzes Thun im Innersten zuwider war und der gewiß gar manchen seiner Plane vereitelt hat. Es war ein schöner Wahn, wenn Bülow vorerst meinte, die kleine Residenz müsse die „Hauptstadt der Kunstwelt" werden; an Ort und Stelle lernte er dann gar bald die Schranken kennen, welche die Ausstrahlung des Lisźtischen Geistes auf weitere Kreise erschwerten oder verhinderten. Man erfährt, daß Liszt mitunter lange von Weimar fernblieb, „nur um der Öffentlichkeit den Beweis zu liefern, daß nur e r und seine Freunde allein es seien, denen Weimar sein Ansehen als herrliche Pflegestätte der Kunst verdanke. Es war einer der Fälle, in denen der Abwesende nicht Unrecht hat, sondern durch seine Abwesenheit das früher versagte Recht erhält." Wenn das sonst hochgehende Musikleben stockte, kein fremder Künstler sich blicken ließ und ein paar der zum Ersatz berufenen abgelebten Größen, wie Moscheles u. a. ihre Unmöglichkeit bekundet hatten, dann sehnte und rief eben alles wieder nach dem fernen Wundermann, den man doch mit dem untrüglichen Instinkt eines Philisters haßte. „Lisźts Feinde sind hier wie der Kot am Meere. Liszt mischt sich in andere Dinge als das Klavierspiel — die Goethestiftung u. s. w. — das ist den Leuten ein Dorn im Auge. Sie gestehen ihm im Grunde nur das Recht zu, sie als Pianist zu unterhalten, was er jetzt ein für allemal aufgesteckt hat. Wenn ich zur antilisźtischen Seite übergehen wollte, so würde ich in kurzem ungeheuer populär sein."

Natürlicherweise hatte Bülow dazu nicht die mindeste Lust. „Meine Unpopularität ist hier grenzenlos", äußert er in einem Tone voller Befriedigung. „Ich freue mich höchlichst darüber, da sie eine Filialunpopularität der Lisźtischen ist und das „qu'ils me haïssent, pourvu qu'ils me craignent" hier anwendbar ist. Es hat hier sogar einmal eine Karikatur zirkuliert: Liszt als Don Quixote, ich als Sancho Pansa."

Digitized by Google

Diese Rolle einem Bülow zuzuweisen war allerdings gewagt. Mir liegt ein Originalbrief Bülows vor, worin er sich auf das kräftigste dagegen verwahrt, daß man ihn als eine „Art Schindler (ami de Wagner)“ betrachte. In den Briefen unseres Buches finden sich wohl noch andere Belege. „Meine Individualität wird nicht verloren gehen, die steht in Gottes Hut“, beruhigt er seine Mutter, als er den Unterricht bei Liszt antritt. Ein andermal schreibt er: „Namentlich gewährt es mir viel Trost, daß er (Liszt) mir Individualität zugesteht, da nach meiner Theorie, namentlich in der Kunst, nur die als solche hervortretende Individualität Berechtigung zur Existenz hat.“

Diese ausgeprägte Individualität ist das Geheimnis der Wirkungen, die Bülow als ausübender Künstler überall erzeugt hat. Rein menschlich bekundet sie sich in einem merkwürdigen Wechsel milder und schroffer Charakterzüge, die in ihrem Nebeneinander oft geradezu überraschen. Man hat bisher die letzteren wohl allzustark hervorgehoben. Bülows Bissigkeiten und Bosheiten gehen noch immer von Mund zu Munde, aber das Gute wäre mit ihm begraben worden, lebte es nicht in seinen Briefen fort. Welche zärtliche Liebe, welche rührende Rücksicht auf die Eltern, welche schwärmerische Hingabe an Wagner und Liszt bei diesem kritischen Kopfe, bei diesem rücksichtslos eigenwilligen Manne! Aber gerade diese Doppelheit machte ihn zu jenem unvergleichlichen Interpreten der Werke unserer Tonmeister, weil sie ihn befähigte, sie einerseits nach liebevollem Versenken aus dem Grunde zu erfassen und anderseits ihrer Wiedergabe den Zauber eigener Persönlichkeit zu wahren.

Honnête et exalté — das bezeichnet Bülow als seine Devise. Honnête et exalté — so zeigen ihn auch seine Briefe. Wie peinlich ist er z. B. in allen Geldsachen! Da wird in knappen Tagen lieber das Abendessen eine Zeit lang aufgegeben, als daß er Liszt, zu dem er ja als Schüler freiwillig gekommen, gebeten hätte, ihm etwas zu leihen. Das Exaltierte in Bülows Wesen kennt die Welt, und neue Belege aus den Briefen sind wohl überflüssig.

Der zweite Band umfaßt sodann die Zeit seiner ersten Ausflüge in die Welt: „Mein erstes Konzert brachte neben der Ausgabe von 133 fl. die Einnahme von 28 fl. Ich hatte also 105 fl. draufzuzahlen! Mit dieser Unsumme hatte ich das Recht erkauft, meinen Namen in mehr als einem Dutzend Blättern auf das Unsinnigste heruntergerissen zu sehen. Schmachvolles Dasein! .... Ich wurde auch nur einmal schwach hervorgerufen, was hier so viel ist als Fiasco. Wie mir da zu Mute war, du hast keinen Begriff; ich hätte am liebsten während des Spiels abbrechen, einige Stühle dem Publikum ins Gesicht schleudern und unsinniges Zeug auf dem Klavier improvisieren mögen!“

Das war Hans von Bülows erstes Auftreten als Pianist.

Dann freilich verfolgen wir auch seine Siege, sein Aufsteigen zum Ruhme des „Erben Franz Liszts“, so daß zuletzt auch die Mutter ihren Widerstand gegen den Musikberuf Bülows aufgibt und willig das Dämonische, Zwingende seiner künstlerischen Persönlichkeit anerkennt. Mit dieser ihrer Erklärung (1855) schließt der zweite Band. Was an merkwürdigen geschichtlichen Einzelheiten und feinen Kunsturteilen in diesen Briefen enthalten ist, das auszuschöpfen fehlt hier der Raum. Es genügt, alle Freunde kunstgeschichtlicher Studien und alle, die sich für die ungewöhnliche Persönlichkeit Bülows interessieren, einfach darauf hinzuweisen. R. Batka.

* Wichtigere Musikaufführungen.

Wiener Bericht.

Im Hofburgtheater kam eine dreiaktige Oper von Karl Goldmark zur ersten Aufführung: „Das Heimchen am Herd“, deren Text nach der Erzählung von Dickens A. M. Willner bearbeitet hatte. Der äußere Erfolg war gut, war das auch verdient? Theodor Helm, den wir im Folgenden sprechen lassen wollen, bejaht sogar in der antisemitischen „Deutschen Wacht“ diese Frage, aber doch mit recht wesentlichen Einschränkungen: Ich denke: hierzu hat nicht wenig gleich von vornherein der behaglich stimmende, gleichsam als Symbol des Hausfriedens und Familienglücks aufgefaßte Titel der Neuheit beigetragen. Dr. Willner hat freilich aus der einst viel gelesenen Novelle des berühmten englischen Humoristen eher einen Ballet- als Operntext gemacht, beruht doch die Hauptwirkung des Stückes auf zwei an den Schluß des zweiten und dritten Aktes gestellten lebenden Bildern. In dem ersten von beiden erblickt der Postillon John seinen heißersehnten Stammhalter in Gestalt eines etwa dreijährigen Knaben, genau so wie er selbst angethan, ein Posthorn blasend, ein hölzernes Kinder-Wägelchen nachziehend: Goldmark hat sich dabei den Spaß gemacht, die altösterreichische Posthornweise mit dem Kinderliedchen „Kuckuck, Kuckuck ruft's aus dem Wald“ zu kombinieren: wer erkennt da nicht den Einfluß von „Hänsel und Gretel“! Das eigentliche Schlußbild zeigt eine rührende Gruppe zweier glücklicher Paare, der Postillon-Leute John und Dot: er nach dem Regiebuch 45, sie 20 Jahre alt, und der soeben durch Priesters Segen am Altar vereinigten Liebenden Eduard und May. Eduard war nach siebenjähriger Abwesenheit in der Maske eines alten Seemannes bei John wieder eingetreten, um die Treue seiner Verlobten May auf die Probe zu stellen, welche ihren Brotherrn, den alten Gecken Tackleton, heiraten soll. Er (Eduard) entdeckt sich zuerst der jungen Postillonsfrau, die seine Jugendgespielin gewesen, und das macht John, der das Geflüster der beiden mißversteht, zum wütenden Othello; er will den Verführer seiner Gattin mit der Hacke erschlagen, wird aber durch die bereits mitgeteilte Vision mit der Kindererscheinung auf andere Gedanken gebracht. Im letzten Akte sieht der gute, aber etwas einfältige John ein, wie sehr er seiner Frau Unrecht gethan, das Paar versöhnt sich, und Dot flüstert nun dem Gatten die Erwartung süßen Mutterglückes ins Ohr, von dem sie bereits zu Anfang der Oper überzeugt war, während der alternde John erst infolge jenes Traumbildes daran zu glauben anfing. Tackleton wird von Eduard in aller Form um die Braut geprellt, und zuletzt schließt das wohl mit einer Ballet-Apotheose zu vergleichende, schon oben angedeutete Familienbild. Das „Heimchen“ selber erscheint in der Oper, zu einer zierlichen Hauselfe verkörpert, mit an „Grillen“ erinnernden Abzeichen. Eben diese Hauselfe tritt zugleich wie ein deus ex machina auf; ihr gehören der Prolog und der Epilog, auf ihr Geheiß entrollen sich stets die lebenden Bilder. — Das Zirpen des Heimchens drückt Goldmark ebenso pikant wie glücklich durch auf der kleinen Sekunde cis-d nachschlagende Pizzicati der Geigen aus, wozu sich stellenweise noch zwei Solo-Violinen hören lassen und wie ein Hauch die Flöten — eine überraschende Instrumentalkombination, die Massenet ausgeheckt haben könnte. Der eigentliche Goldmark, der Komponist der „Königin von Saba“ und des „Merlin“, ist im „Heimchen“ kaum zu erkennen. Die einzige Stelle, wo sich der alte Goldmark unzweifelhaft des jungen erinnert,

Digitized by Google

ist eine aus der „Sakuntala"-Ouverture in das Seemannslied herübergenommene Triolenfigur. Verrieten nicht doch einige leichte Anklänge an Brahms, Grieg (Ases Tod aus der „Peer-Gynt-"Suite) und Wagner (diesfalls schon etwas deutlicher erkennbar das orchestrale Vorbild der „Meistersinger") die zeitgenössische Entstehung des Werkes, man könnte auf irgend einen Singspielkomponisten aus dem ersten Drittel unseres Jahrhunderts raten. In der Form ist Goldmark hier zurückgeschritten bis auf den Standpunkt Lortzings, ja der Dittersdorf und Grétry: er bevorzugt durchaus die geschlossene Melodie, knüpft unverblümt an allbekannte Volkslieder an, wie z. B. „So viel Stern am Himmel stehn" und „Wenn ich ein Vöglein wär", deren Melodien wie Citate wirken, ja der Komponist des „Heimchen" verschmäht sogar nicht für den Dialog das hausbackene, langweilige Sekko-Rezitativ! Ueberzeugte Fortschrittsfreunde werden ihm das mitten in der Aera Wagner, hart am Ausgang des Jahrhunderts, schwerlich verzeihen. In Bezug auf Neuheit der Erfindung ist die Partitur sehr wenig ergiebig, und im dritten Akt fällt die Musik mehrmals ohne weiteres in einen trivialen Operettenton — ein von Herrn Reichenberg zu singendes Kouplet hätte weit besser für Girardi, den Liebling des Theaterpublikums „an der Wien", gepaßt! Aber gerade dergleichen beklatscht ja die Masse auch im Hofoperntheater. So machte bei der Erstaufführung das meiste Glück das große Orchesterzwischenspiel vor dem dritten Akt, in einen bacchantischen Csárdás (!) ausmündend. — Um gerecht zu sein, wollen wir nicht verschweigen, daß es der Musik auch nicht an wahrhaft zarten, innigen, tiefempfundenen Stellen fehlt, unter welchen die schönste, die sich wie ein roter Faden durch die Oper ziehende Andeutung des „süßen Geheimnisses", d. h. des künftigen Mutterglückes in dem ersten Gesange der Dot (E-moll — G-dur) ist. Mit besonders dankbaren Abgängen ist die rein lyrische, dramatisch ganz interesselose Partie des Eduard bedacht. Ein hübsch gemachtes Vokalquintett im zweiten Akt scheiterte an der zu schwachen führenden Oberstimme der Sopranistin, Frl. Abendrot. Auch in dem Liebesduett mit Eduard, in dessen zärtlichem Ueberschwang für den Augenblick mehr der frühere Goldmark zum Vorschein kommt, brachte sie es nicht zu der gewünschten Wirkung. In leichtester Singspielmanier dagegen bewegen sich die Chöre der Dorfleute (welche sich um die angekommenen Poststücke herumbalgen) im ersten Akt und jene von ungebetenen Hochzeitsgästen im dritten Akt, wo die Vertonung der possenhaft-lustigen Stimmung zuletzt wieder in den bereits früher vom Orchester gespielten Czárdás ausartet".

Bildende Künste.

* Berichte über bildende Kunst.

Berliner Bericht.

Die Jahresausstellung der „XI" war diesmal eine Enttäuschung. Es war wenig da, worin man Eigenart und Bewegung erkennen konnte. Liebermann, Hans Herrmann, Mosson, Schnars-Alquist, Ludwig von Hofmann erschienen mit Werken, in denen sich nur ihre bereits bekannte Art, beim Einen etwas glücklicher, beim Andern weniger günstig, zeigte. Hugo Vogel fehlte ganz, Klinger hatte nur Kleinigkeiten, darunter einige ungemein lebensvolle Kinderakte, ausgestellt. Skarbina hat allerdings den Versuch gemacht, sich von einer neuen Seite zu zeigen, aber meines Erachtens mit üblem Erfolge. Mit dem „Waldesflüstern" wollte wohl auch er den Weg der Stimmungspoesie, der Romantik betreten, den die Modernsten gehen. Aber zustande gekommen ist nicht mehr als ein ganz kalter glatter stimmungsloser Frauenakt. Es ist nicht erfreulich, einen Künstler von solchem Können, wie Skarbina, infolge einer allzu geschmeidigen Anpassungskraft, einer allzu sensiblen Empfindung für das, was zur Geltung zu kommen im Begriffe ist, seine eigenen Fähigkeiten so verkennen zu sehen. Wenn er einen Garten in der Sommerglut malt, in dem hinter halb geöffneten Läden eine moderne Dame sitzt, — oder ähnliches —, so ist die Poesie ungesucht da; wozu in die romantische Ferne schweifen, wenn ihm das realistische Gute so nahe liegt? Die flotte Dame, die im Seewinde am Strande von Ostende dahinschreitet, mit all der Pikanterie der Erscheinung und Kleidung gemalt, die die moderne Dame kennzeichnet, ist ihm unendlich viel wahrer und interessanter gelungen, als das langweilige Modell, das durchaus „Waldesflüstern" bedeuten soll.

Zu nennen ist noch Stahl, der eine feine pommersche Landschaft gebracht hat, und Alberts, der sich wieder sehr gut darstellt. Seine Halliglandschaften sind schön: ein Stück blühender Heide, ein Haus in der Ferne, das Meer dahinter. Alberts ist kein glänzender Künstler, und wohl kaum einer von den Ersten. Aber es ist an ihm so wohlthuend, daß alles, was er malt, echt und eigen und alles durchgearbeitet ist. So kommt es, daß er sich auf den Ausstellungen der XI in einem steten ruhigen Fortschritte zeigt, den man in dieser Weise, ich glaube, bei keinem Andern der Gruppe finden dürfte. Er hat sich auf den Halligen eingenistet, und ist ein schlagendes Beispiel dafür geworden, wie fruchtbar auch in der Kunst der kleinste Kreis ist, wenn wenn man ihn zu bestellen weiß.

Der Elfte, der noch zu erwähnen bleibt, ist der, dessen Werke diesmal am meisten auffielen und Beachtung verdienten. Es ist Walter Leistikow. Sein Hauptbild stellt einen kleinen Hafen dar: die Abendsonne erfüllt das Meer mit leuchtendem Gold, blaugrün ruhen unbeweglich die Schatten der Schiffe darin, deren Masten sich scharf vom Abendhimmel abheben. Das Bild erfaßt den unbefangenen Betrachter sofort; ich denke darum, weil es „ganz von einem Gefühle voll" ist. Die feierliche Abendruhe, die leuchtende Abendschönheit ist mit einer ganz wundervollen Sicherheit und Unmittelbarkeit festgehalten. Ähnliches ist Leistikow bei dem Bilde des Friedrichsruher Schloßteiches gelungen, von dem man nur ein kleines Stück Ufer und ein kleines Stück Wasser sieht, aber dies Wasser ist dadurch belebt, daß sich der ganze Himmel in ihm spiegelt. Auch ein Aquarell Leistikows aus der Ausstellung deutscher Aquarellisten (aus der sonst nur kräftige Arbeiten von Ludwig Dettmann und Hans von Bartels bemerkenswert erscheinen) darf hier angereiht werden. Allen diesen Arbeiten mangelt aber doch wohl etwas: eine energischere Durchbildung im einzelnen. So bestimmt ein Zug überall herausgearbeitet ist, so wenig hat man das Gefühl, daß der Reichtum der Natur festgehalten wurde, und es neigen daher alle diese Werke zum Dekorativen. Leistikow hat ja einen starken dekorativen Zug, und er hat auch diesmal wieder mehrere neue dekorative Bilder ausgestellt, über die — meist in absprechendem Sinne — viel diskutiert worden ist. Ich meine,

Digitized by Google

solche Bilder kann man in einer derartigen Ausstellung kaum beurteilen. Sind sie zum Dekorieren bestimmt, so kann über sie nur geurteilt werden, wenn man an einem angemessenen Orte sieht, ob und wie sie ihren Zweck erfüllen. Ich kann mir von der — in ihrer Auffassung ungemein poesievollen — Darstellung des Schlachtensees mit Leichtigkeit denken, daß sie eine anregende und glückliche dekorative Wirkung hervorbringt, während ich mir nicht recht vorstellen kann, in welcher Umgebung die „Nachtraben" wirken sollen. Jedenfalls aber haben wir unter unseren Jüngeren mehrere Künstler, wie z. B. eben Leistikow oder auch L. von Hofmann, denen man einmal dekorative Aufgaben großen Stils wünschen möchte.

Ähnliches, wie von Leistikow, möchte ich auch von L. Urys hier sehr viel besprochenem großem Gemälde „Jerusalem" sagen. Es stellt eine Gruppe von Juden dar, die in düsterer Trauer und Verzweiflung am Strande des Meeres sitzen, auf dem nur noch der letzte matte Schein der Abendsonne leuchtet. Ohne dem Bilde Gewalt anzuthun, wird man in diesen Gestalten die Vertreter der Juden sehen dürfen, die die letzte Aussicht auf die einstige Herrlichkeit nationaler Selbständigkeit des auserwählten Volkes hoffnungslos untergehen sehen. Was man auch an der Arbeit tadeln mag, es ist sicherlich ein hinreißender Zug zum Großen darin. Die Köpfe, die Bewegungen sind ungemein markant, sie prägen sich sofort ein, sie reden eine nicht mißzuverstehende Sprache; und dieser modernen Version des „An den Wassern Babels saßen sie und weinten" tragische Kraft abzusprechen, scheint mir nicht gerecht. Das Bild ist mit einem stürmischen Temperament, das nirgends nachgelassen hat, auf die Leinwand geworfen. Aber — mehr auch nicht. Es bleibt beim ersten Anwurf, bei der Darstellung im Großen, das Einzelne ist, beinahe scheint es: absichtlich, vernachlässigt, und ich glaube nicht, daß je ein Kunstwerk dem Betrachter reine Freude zu bereiten vermag, das ihm nicht, wohin er auch blickt, durch und durch belebte und gestaltete Form bietet.

In diesen Wochen ist auch Edmund Edel hervorgetreten. Er gehört nun auch schon längere Zeit zu unseren „Vielversprechenden" (deren haben wir so schrecklich viel); diesmal hat er sich doch durch seine Leistungen ernstlich legitimiert. Von seinen früheren Arbeiten erinnere ich mich einer norwegischen Sommernacht, die die Eigenart der lichten Nächte weitaus feiner und stimmungsvoller wiedergab, als alle anderen Darstellungen dieses Themas, die ich kenne. Diesmal hat er eine „Mondnacht am Berliner Kanal" ausgestellt, die ihm ausgezeichnet gelungen ist. Der Kanal ist in dieser schönheitsarmen Stadt wahrhaftig die Rettung jedes schönheitsfrohen Auges und speziell der Maler, und darum kehren Ury und Höniger und jetzt auch Edel gern immer wieder zu ihm zurück. Edels Bild ist voll von den webenden Schatten der Nacht und von wallendem Mondnebel, aus dem Feenaugen hervorzusehen scheinen; es ist ein Bild von großem Dufte und feiner Wahrheit. Überdies zeigt sich der Maler auch in einer Reihe von Pastellen als ein berufener Schilderer der Frau; so begehrlich und hingebend, so zärtlich und kokett, wie er sie schildert, ist sie überzeugend wahr. Und das ist nicht wunderlich, denn Edels Kunst zeigt eine entschieden feminine Art.

Der „Kunstwinter" ist ja nun wohl als abgeschlossen anzusehen, und ich möchte daher im allgemeinen bemerken, daß, wenn nicht alle Anzeichen trügen, in Berlin die Teilnahme und auch das Verständnis der gebildeten Kreise für die bildende Kunst im Wachsen begriffen ist. Freilich, man muß sich dies Wachstum ziemlich bescheiden und einseitig denken: die neuen Bilder fangen wirklich an zu interessieren, und werden vielleicht nicht mehr ganz mit der früheren dreisten Überlegenheit abgeurteilt. Aber im übrigen ist alles Neue im allgemeinen immer noch „verrückt", und daß Kunstliebe noch etwas Anderes sein und bedeuten könne, als regelmäßig zu Gurlitt und zu Schulte zu gehn, daß sie Pflichten auferlegen und das Leben gestalten, daß Kunst mit einem Wort nicht „neben unserem Leben", sondern „unser Leben" sein könne, — von dieser Auffassung ist man weit entfernt; und die schwere Masse des Berlinertums vollends steht der Kunst so roh, so anspruchsvoll nnd verständnislos gegenüber, wie nur je, liebt Sichel und Zickendraht und hält Hendrichs für „modern". Was mir aber doch wunderlich ist, das ist ein gewisser Fanatismus, mit dem viele Münchener Künstler gegen Berlin zu arbeiten scheinen. Wenn der Münchener und der Berliner Magistrat im Interesse des Ansehens und des Wohlstandes ihrer Städte um den Kunstprimat streiten, so ist ja das ganz erklärlich. Aber die Interessen der Künstler und der Kunstfreunde sind doch ganz anderer Natur. Ihnen kann es sich doch nur darum handeln, die Kunst in möglichst weiten Kreisen geehrt, verstanden, anerkannt zu sehen; und wenn Berlin sich zu einer so kunstsinnigen und kunstverständigen Stadt entwickelte, wie es jetzt kunstfremd, ja kunstwidrig ist, so hätten doch nur die Kunst und die Künstler davon Nutzen. Ich meine daher, Berlin auf Ausstellungen zu „schneiden" und bei allen möglichen Gelegenheiten sich ihm feindlich zu äußern, ist weniger verständig und weniger nützlich, als das Seine zu thun, um die Kunstverhältnisse von Berlin zu wandeln und zu entwickeln. Käme die Sezession wirklich nicht zur Ausstellung nach Berlin, so wäre das sehr schade; ich fürchte, daß dann die moderne deutsche Kunst auf dieser Jubiläums-Ausstellung recht dürftig vertreten sein wird. Wenn nun mit Bezug hierauf gesagt worden ist, die Sezession fürchte wahrscheinlich die Konkurrenz, so ist das dumm und hämisch; aber jeder Einsichtige muß doch wohl erkennen, daß von dem Eigensinn hier und der Hämischkeit da den Schaden niemand anders hat, als die Kunst.

Albert Dresdner.

Inhalt: Überschätzung der Kunst. — Rundschau. — Dichtung. — Schöne Literatur. (Balladen von Karl Spitteler. Anderer Leute Kinder. Zwei Novellen von Ernst Wichert. Wunderliche Leute, Geschichten und Skizzen von Ernst Lenbach). — Theater: Schriften über Dramatik und Bühnenwesen. Theatergeschichtliche Forschungen. Herausgegeben von Prof. Berthold Litzmann. Wichtigere Schauspielaufführungen. Berliner Bericht. Münchener Bericht. Dresdner Bericht. — Musik: Musikliteratur (Hans von Bülows Briefe. Herausgegeben von Maria von Bülow). — Wichtigere Musikaufführungen. Wiener Bericht. — Bildende Künste: Berichte über bildende Kunst. Berliner Bericht.

Den verehrl. Redaktionen zu geneigter Beachtung. Nachdruck der Originalbeiträge unsres Blattes gestatten wir nicht nur gern, sondern wir bitten sogar im Interesse der Sache darum, müssen jedoch deutliche Quellen-Angabe zur Bedingung machen. **Redaktion und Verlag des Kunstwarts.**

Digitized by Google

Die „direkte" Offerte *ist die wirksamste und billigste Art der Reclame!*

Fix und fertige Adressen jeder nur erwünschten Art und aus allen Städten, Provinzen und Ländern der Welt auf Abreissbogen elegant geschrieben und mit der richtigen Titulatur versehen, braucht jeder Erfinder zum direkten Angebot seiner Erfindung an die vermuthlichen Interessenten — jeder Fabrikant zur direkten Bekanntmachung neuer Produkte bei theilweiser Ersparung der grossen Kosten und Spesen für Reisende und Vertreter — jeder kleine und grosse Geschäftsmann, welcher Absatz von Waren in seiner Provinz oder in fernen Ländern direkt an die Consumenten erlangen will — jeder Verlagsbuchhändler behufs direkter Versendung seiner Prospecte an die muthmasslichen Interessenten seiner Verlagswerke, zur kraftvollen Unterstützung der Bemühungen des Wiederverkäufers — jeder Zahnarzt, jeder Händler, jeder Grossist und Agent, jeder Geschäftsreisende (als Kundenregister), jede junge Firma, die sich empfehlen will — jedes alte Haus, um neue Absatzgebiete zu erwerben.

Unsere im Jahre 1864 gegründete Anstalt stellt es sich zur Aufgabe, Adressen jeder Art, übersichtlich geordnet, für alle Zwecke zusammenzustellen und zu liefern und ist jetzt im Stande, mehr als 6 Millionen Klebe-Adressen, welche fortwährend unter Controlle stehen, sofort nach Bestellung liefern zu können und zwar zu einem noch nicht einmal die Kosten ihrer Abschreibung erreichenden Preise. Unser Adressenkatalog specificiert alle vorräthigen Adressen und steht Jedermann gegen vorherige Einsendung von 50 Pfg. = 35 Kr. ö. W. = 65 cts. in Briefmarken zur Verfügung. Man findet alle weiteren Fragen über das Wesen unserer Adressen darin beantwortet; das interessante Buch bildet eine Statistik über alle nur denkbaren Geschäftszweige und giebt Aufschluss über die Anzahl aller bestehenden Geschäfte, Behörden und Privatleute des Lehr-, Wehr-, Nähr-, Zehr-, Verkehr- etc. Standes nach Branchen geordnet und sollte sich in jedem Comptoir, bei jedem Beamten und in der Bibliothek eines jeden Privatmannes vorfinden.

Nochmals: *Unsere Adressen sind nicht gedruckt, sondern auf Streifchen (Grösse 10:2,5 cm) sauber geschrieben, gummirt und perforirt — also fix u. fertig zum Versandt — u. eignen sich sowohl zum Aufkleben auf Couverts als auch auf Streifbänder. Wir garantiren für die Richtigkeit jeder einzelnen Adresse in weitgehendster Weise. Lieferbar innerhalb 24 Stunden: bis 2 Millionen.*

C. Herm. Serbe — Internationale Adressen-Verlags-Anstalt — **Leipzig.**

93

Neue Flugblätter.

Volksthümliche Lieder
mit Zeichnungen hervorragender
deutscher Künstler.
Folio.
Jedes Blatt 10 Pfennige.
Besonders für Festlichkeiten
und gesellige Vereinigungen
geeignet.
BREITKOPF & HÄRTEL
in Leipzig.

146

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (131
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator Rudolf Bangel.

Sezession 1896.
Prinzregentenstrasse MÜNCHEN Prinzregentenstrasse.
FRÜHJAHRS-AUSSTELLUNG
Mitte März bis Ende April.
144

Soeben gelangte zur Ausgabe
Adressbuch
von
bildenden Künstlern
der Gegenwart
herausgeg. von **Adolf Bothe**
Redaktionssekretär der „Kunst für Alle".
Jahrg. 1896 — Preis geb. 25 M.

Enthaltend über 10000 Adressen deutscher und ausländischer bildender Künstler als Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher und Radierer, Zeichner etc. etc.

Unentbehrlich für jeden, der zu den bildenden Künsten in irgend einer geschäftlichen Beziehung steht, wie auch wertvoll für jeden Geschäftsmann, der durch direkte Offerte auf Erweiterung seines Kundenkreises bedacht ist.

Zu beziehen durch
Georg D. W. Callway
Kunstwart-Verlag, München.
96)

DER AKT
100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen.
Gestellt und herausgegeben v. **Prof. Max Koch,** Historienm. Archit. u. Bildh. **Otto Rieth.**
10 Hefte à 10 Taf. 24×32 cm à M. 5.— pro Heft. 100 Taf. in eleg. verschliessbarer Mappe M. 50.
Berlin S. 53. **Internationaler Kunstverlag**
M. Bauer & Co.
100

Geschenk-Bücher etc.
— zu Spottpreisen! —
Verlangen Sie Verzeichnisse
gratis von **Gustav Moldenhauer,**
Elbing, Brandenburgerstr. 16. (91

Digitized by Google

Unter dem Allerhöchsten Protektorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II. und unter dem Ehrenpräsidium Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich.

Internationale Kunst-Ausstellung.

zur Feier des 200jährigen Bestehens der Kgl. Akademie der Künste **BERLIN**
im Landes-Ausstellungs-Gebäude im Lehrter Bahnhof

vom 3. Mai bis 30. September 1896

VERLOOSUNG VON KUNSTWERKEN.

135

Ant. Richard, Düsseldorf

fabriciert ausschliesslich als Specialitäten:
Gerhardt's Caseïn-Bindemittel,
zur Herstellung **wirklich matter Malereien** durch Mischen mit **beliebigen trockenen** Farben, **zeichnet sich aus** durch **sammtartige, tiefste, leuchtende und feurigste Töne, leichte und lohnendste Behandlung, dauerhaft u. wetterfest.**

Das Atelier

Organ für Kunst und Kunstgewerbe

Erscheint Anfangs und Mitte jeden Monats.

Verlag: **Hans Rosenhagen.** Redaction: **Wilhelm & Brasch.**
Geschäftsstelle **BERLIN SW.,**
Schützenstr. 63.

Das **„Atelier"** *bringt aus der Feder namhafter Fachschriftsteller und Kritiker sachgemässe, anregende Berichte über alle Bewegungen im Bereiche der modernen Kunst, des Kunstgewerbes und der Architektur, ferner erschöpfende Mittheilungen über sämmtliche Begebenheiten innerhalb dieses Gebietes. Durch die Reichhaltigkeit seiner Originalartikel und durch die Fülle der allgemein interessanten, übersichtlich zusammengestellten Kunstnachrichten hat sich das* **„Atelier"** *einen grossen Leserkreis erworben.*

Abonnements *können mit jedem Heft begonnen werden. 6 Hefte (3 Monate) Mk. 2.—.*

Inserate *finden wirksamste Verbreitung; Preis der 3 gespalt. Petitzeile* **40** *Pfennige.* 114

1794
GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN

HOFPIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN Neuerweg 40 — **KÖLN A. RH.** Neumarkt 1a.

81

Lebe!

Eine Dichtung von
Ferdinand Avenarius.
Preis 2 Mk.

Unser Blatt (Buchhändler-Zeitung): „. . . Der Mut meiner Ueberzeugung, daß „Lebe!" die beste Dichterschöpfung des Buchjahres sei, ist nicht gar zu groß; bedeutende Stimmen aus den verschiedensten Richtungen haben es als eine dichterische That ersten Ranges begrüßt."

Verlag von G. R. Reisland in Leipzig. 134

67

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:** **Gallerie-Bilder Italiens, Handzeichnungen,** gratis und franko von **G. Brogi,** Via Tornabuoni, **Florenz.** (115

Vorbereitung für das Freiwilligen-, Fähnrich-, Primaner- und Abiturientenexamen rasch, sicher, billigst
Dresden 6. **Moesta,** Direktor.
136

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über alle Gebiete des Schönen.

14. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Von der Schauspielkunst.

Vor mehreren Jahren hat ein Berliner Kritiker im Kunstwart (IV, 4) die oft wiederholte Behauptung verfochten, die Schauspielkunst sei eine reproduktive Kunst. Diese Anschauung, die wohl noch heute die landläufige ist, ist durch die Einsicht in das Wesen der darstellenden Kunst thatsächlich lange überwunden. A. W. Ward sagt einmal ganz treffend: „Die Auffassung eines Charakters wird dem Schauspieler durch Gegebenes bestimmt und nicht von ihm geschaffen, und so kann man von »Originalität« hier nur in beschränktem Sinne reden. . . Aber bei der Umwandlung der Auffassung in die dargestellte Rolle ist die Thätigkeit des Schauspielers wirklich schöpferisch, denn hier entsteht die Rolle durch Mittel, welche seiner Kunst allein angehören.“ Und schon vor beinahe einem Jahrhundert hat der Freiherr von Einsiedel in seiner noch heute wertvollen Studie „Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst“ die Frage an ihrer Wurzel gefaßt, indem er den Schauspieler als einen mit besonderen Mitteln arbeitenden bildenden Künstler darstellte.

Der Drang und die Fähigkeit zur Darstellung als der sinnlich-körperlichen Wiedergabe poetischer Erzeugnisse ist ein natürlicher und unauslösbarer Bestandteil unseres gesamten geistigen Organismus. Er ist eine der ursprünglichen und notwendigen Äußerungsformen unseres Kunsttriebes. Das Verhältnis liegt nicht so, daß der darstellerische Trieb erst nachträglich an den Trieb zum dichterischen Schaffen anschießt; beide sind vielmehr gleichermaßen von Anfang an gegeben und ergänzen sich in der Weise zu einer untrennbaren Einheit, daß die Äußerungen beider Funktionen nur mit einander und durch einander existieren. Ebenso liegen die Dinge auf dem Gebiete der Musik: auch bei ihr kann man von einer Kunst der Darstellung sprechen, durch die das musikalische Produkt erst zu dem wird, was es zu sein strebt. Wie das Lied gesungen und vernommen sein will, so will und muß auch das Gedicht oder die Rhapsodie gesprochen und gehört, das Schauspiel dargestellt und gesehen werden; die Darstellung ist die organische Fortsetzung und Vollendung des dichterischen wie des musikalischen Schaffens, und erst mit der darstellerischen Durchführung ist die Thätigkeit des Poeten an ihrem Ziele angelangt. Denn alle Kunst drängt von Natur nach irgend einer Form sinnlicher Darstellung als dem gegebenen und einfachen Werkzeuge der Vermittelung einer Anschauung. Der folgerichtige Ausdruck dieser Beziehungen ist es, daß in den einfacheren Formen und Zeiten der Kunstübung beide Funktionen von denselben Persönlichkeiten ausgeübt wurden und werden. Das Kind, dessen Spiele durchweg einen dramatischen Charakter tragen, sinnt sich gewisse dramatisch gestaltete Vorgänge aus und bringt sie selbst zur Darstellung. Die Tänze, Pantomimen und Schauspiele, in denen die Naturvölker ihre religiösen, festlichen oder krieger-

Digitized by Google

ischen Gefühle niederlegen, werden von ihren Erfindern ausgeführt. Die Rhapsoden der Hellenen trugen ursprünglich selbst ihre Gesänge dem versammelten Volke vor, ihre großen Dramatiker waren zugleich Schauspieler und Darsteller ihrer eigenen Werke. Die Passionsspiele, sowie die Erzeugnisse verwandter Art wurden von den Bürgern oder Bauern ausgedacht und von den Schöpfern (oder unter ihrer Leitung und Mitwirkung) verkörpert. Das volkstümliche Drama der Italiener hatte in der von Komödianten stets neu gedichteten commedia dell'arte seine Wurzel, das große populäre Schauspiel der Franzosen und Engländer führt auf zwei Schauspieler, auf Molière und Shakespere, seinen Ursprung zurück. Vielen, ja vielleicht den meisten Werken dieses Schlages ist denn auch deutlich anzumerken, daß sie oft nur andeutend, in umrißartigen Formen gearbeitet sind, weil sie auf den Schauspieler rechnen, weil sie gewisse Ergänzungen von seiner Thätigkeit erwarten und ihm überlassen wollen. Auch die Improvisation war durchweg natürlich und gerechtfertigt, so lange sich Dichter und Darsteller in einer Person vereinigten.

Dies Verhältnis mußte sich lösen, wenn das Kunstbedürfnis sich erweiterte und örtlich verteilte, wenn Werke, die man als musterhaft erkannt hatte, dauernd festgehalten und dargestellt werden sollten. Dann konnte der Dichter nur noch vereinzelt der Darsteller seiner eigenen Schöpfungen sein. Es differenzierten sich die Geisteseigenschaften, eine Arbeitsteilung trat ein: eine Klasse von Leuten entstand, die nur dichteten, eine andere von Personen, die nur darstellten. Der Schauspieler nahm dem Dichter einen großen Teil seiner Arbeit ab, wie ihm andrerseits von diesem ein erhebliches Stück seiner Thätigkeit überkam. Für die Ausbildung des dichterischen und des darstellerischen Schaffens wurde diese Arbeitsteilung von der größten Folgewichtigkeit: der Dramatiker mußte fortab ungleich fester, vollendeter, abgeschlossener gestalten; die Schauspielkunst, deren Aufgabe nunmehr ungemein erschwert war, ihre Technik außerordentlich bereichern, vertiefen, verfeinern. Durch die Sonderung beider Thätigkeiten gewann unstreitig die Organisation und spezifische Ausbildung ihres Geistes und Schaffens; auf der anderen Seite hingegen erwuchs, je bestimmter und runder sie sich in sich abschlossen, um so bedenklicher die Gefahr, daß sie sich als Teile eines und desselben Ganzen zu fühlen verlernten und ihren Zweck nur in sich selbst zu finden meinten. Denn waren auch die ursprünglich miteinander verbundenen Funktionen auf diese Weise an zwei verschiedene Personen verteilt, — die innere Einheit kann und darf dadurch nicht beeinträchtigt oder in Frage gestellt werden. Nach wie vor gibt es nur *ein* Kunstwerk: das Drama, an dessen Herstellung gleich berechtigt beide Künste in *der* Weise arbeiten, daß die eine den Faden da aufnimmt, wo ihn die andere liegen läßt. Nach wie vor gilt es, eine einheitliche künstlerische Anschauung so zu objektivieren, daß sie wieder in das Leben zurückströmt, dem sie entsprungen ist, daß sie ihm reicher zurückgibt, was sie von ihm empfing. Das ist der natürliche Kreislauf der Kunst; ihn vor dem Ziele zu hemmen, ist Unnatur. Unnatur ist das „Drama an sich", das Buchdrama, weil es seiner notwendigen Bestimmung von vornherein entsagt, sich darzustellen und so zu wirken. Nur die völlige Entfremdung der Kunst vom Leben konnte uns die Empfindung des Zusammenhanges der beiden Künste aus dem Bewußtsein reißen, konnte uns die Schauspielkunst als etwas zur Dichtung zufällig hinzutretendes ansehen lassen und uns das Gefühl der natürlichen Bestimmung des Dramas rauben. Die Anschauung, daß die Schauspielkunst eine Dienerin der Poesie sei, steht auf derselben niedrigen Stufe, wie die Ansicht, daß das Drama als ein Hilfsmittel für die Kunst des Darstellers zu betrachten sei.

Die Frage, ob die Schauspielkunst als produktiv oder reproduktiv zu bezeichnen ist, beantwortet sich hiernach dahin: sie ist produktiv, insofern sie die Auslösung einer künstlerischen Anschauung durch ihre eigentümlichen Mittel bewerkstelligen hilft. Diesen seinen Kunstmitteln nach ist der Darsteller ein bildender Künstler. und zwar ist sein Material der menschliche Körper, sein eigener Körper. Von den bildenden Künsten im engeren Sinne unterscheidet die Schauspielkunst der *Zweck*, in dessen Dienst sie ihre Mittel stellt. Während der bildende Künstler im engeren Sinne, der Maler, der Bildhauer, die Festhaltung eines bestimmten Augenblickes oder Zustandes bezweckt, strebt der Schauspieler, obwohl er auch jedes einzelne Moment und in jedem einzelnen Momente gestalten muß, doch nach der Darstellung einer Folge von Vorgängen, einer Entwickelung, einer Handlung; man kann seine Kunst als eine bildende Kunst ansehen, die der Fesseln ihrer in die Starrheit des Augenblicks geschlagenen Schwesterkünste spottet. Von der dramatischen Poesie wiederum, mit der die Schauspielkunst in Gemeinschaft nach demselben Ziele strebt, unterscheidet sie die Natur ihrer besonderen Kunst*mittel*, und die Wirkungen, die sie durch sie zu erreichen vermag. Auch der Dichter gibt wohl eine Folge von Vorgängen, aber er vermag von ihnen mit Hilfe seines Werkzeugs, des Wortes, nur das geistige Bild, die *Vorstellung*, zu vermitteln, während der Schauspieler auf das sinnliche Bild, die *Anschauung*, hinausgeht. Nachdem sich also die Arbeitsteilung zwischen Dichter und Darsteller vollzogen hat, mußte sich auch der Geist ihrer Thätigkeit entsprechend differenzieren und unter-

Digitized by Google

schiedlich entwickeln. Selbst der mit der plastischsten Anschauungsfähigkeit beglückte Dichter wird ein blasseres Bild haben, als es der Darsteller haben muß. Jenem werden in erster Reihe immer die großen Momente des Charakters und seiner Entwickelung vor Augen stehen, dieser muß die Gestalt in ihrer ganzen sinnlichen Fülle, bis auf Gang und Kleidung, auf Blick und Geberde vor sich sehen. Jenem wird vor allem das Dichtwerk, das Ganze am Herzen liegen, als dessen Diener er die einzelnen Figuren betrachtet und empfindet; diesem ist das Ganze die Folie, von der sich ein besonderer Charakter abhebt, und in diesem Besonderen sieht er seine Aufgabe. Die Anschauung des Poeten wird den weiteren Horizont, die des Schauspielers mehr sinnliche Dichtigkeit und Rundung haben. Die Dimension, unter der der Maler die Welt erblickt, ist die Farbe, die des Bildhauers die Form, die des Dichters das geistige Abbild des Lebens und der Menschen, die des Schauspielers ist der lebendige, körperliche Mensch selbst.

Sind die Kunstmittel der Poesie und der Darstellung verschieden, so muß es auch ihre Formengebung sein. Denn mit jedem Materiale wechselt die Kunst ihre Sprache und Form. Will man den Eindruck eines menschlichen Körpers durch Farbe, Marmor, Thon, Schnee, Erz, Holz, Wachs hervorrufen, so muß man sich jedesmal einer veränderten, der besonderen Art des Stoffes angepaßten Formengebung bedienen, wenn man dieselbe Wirkung zu erzielen wünscht. Und zwischen dem Worte als dem Kunstmittel des Dichters und der körperlichen Erscheinung und Äußerung als dem des Darstellers liegt eine Welt. Das gelesene Wort ist das zarteste aller Ausdrucksmittel, weil es das unkörperlichste, unbegrenzteste, weil es das gefügige Vehikel zahlloser Gedankenverbindungen ist. Das gesprochene Wort verliert — schon beim Vorleser, vollends aber beim Schauspieler — von diesem Charakter außerordentlich viel: es ist sehr viel derber; es ist körperlicher, weil es an die Erscheinung und die Eigentümlichkeit eines bestimmten Menschen gebunden ist, der meine Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt; es ist ungleich begrenzter, weil es sofort vom nächsten Worte überholt wird, auf das ich als Hörer zu lauschen gezwungen bin. Was der Dichter durch das Wort und durch das Wort allein zu bewirken vermag, dasselbe muß der Schauspieler von ganz anderer Seite her in Angriff nehmen; und daß unsere Schauspielkunst der Rede so lange eine ganz ungebührliche Bevorzugung zuteil werden ließ und im allgemeinen noch läßt, gerade das ist ihr Hauptmangel. Der Dichter kann z. B. das, was man künstlerische Stimmung nennt, durch die bloßen Worte erwecken. Der Darsteller hingegen muß notwendig von dem ganzen Menschen ausgehen: die Stimmung, die er verbreiten will, muß bereits ganz in seiner Erscheinung und seinem Benehmen liegen, für ihn sind die Worte nur gleichsam die Lichter auf seinem Gemälde, nur der Ausfluß des übrigen Ganzen. Hat man von Raffael gesagt, er wäre ein großer Maler gewesen, auch wenn er ohne Hände geboren wäre, so kann man vom großen Schauspieler behaupten, daß er mit tausend Zungen auch dann rede, wenn er kein Wort spricht.

Auf den skizzierten Grundlagen regelt sich das Verhältnis des Dichters zum Darsteller von selbst in natürlicher Weise. Es ist insofern schwankend, als bald der Dichter dem Darsteller, bald der Darsteller dem Dichter weiter entgegengehen und zu Hilfe kommen muß; aber es ist unverrückbar in seinem Kerne. Beide müssen stets im Auge behalten, daß sie ein Kunstwerk in gemeinsamer Arbeit zu verkörpern haben und sich daher durch ihre Kunstmittel so ergänzen müssen, daß dieser Zweck erreicht wird. Jeder muß daher auf die Art und die Grenzen der Leistungsfähigkeit des Andern stete Rücksicht nehmen, um ihm nichts Unmögliches zuzumuten und nichts Überflüssiges zu thun. Aus dem Bereiche des Dichters fällt daher von selbst die gesamte sinnliche Darstellung, von der körperlichen Erscheinung bis zur feinsten mimischen Äußerung: nur die Unterlagen dafür kann er bieten. Die Langsamkeit der Sprache als Ausdrucksmittel macht es ihm ferner unmöglich, dem schnellen Wechsel der seelischen Regungen vollkommen zu folgen und ihn adäquat zu gestalten; die Natur der Sprache verwehrt ihm die Wiedergabe der unter der Schwelle des Bewußtseins liegenden Begleitempfindungen.

Nur die Darstellung der jeweilig bedeutsamsten und bewußten Seelenvorgänge gehört im allgemeinen in seine Sphäre; dahinter beginnt die Thätigkeit des Schauspielers. Wiederum darf in dem Schaffen des Dichters nichts enthalten sein, was darstellerisch unmöglich wäre. Die Grenzen der Darstellungsfähigkeit sind allerdings weitere, als man im allgemeinen denkt; nur das Unplastische und Leblose, das unter der Anschauung bleibt, und das Zuchtlos-Phantastische, das über sie hinausschießt, hat in ihnen keinen Raum. Am ersteren Fehler leiden die meisten s. g. Buchdramen, am letzteren Werke wie Grabbes „Herzog Theodor von Gothland“. Darstellungsfähigkeit darf aber nicht mit Bühnenfähigkeit verwechselt werden. Das Gefühl für das Darstellbare hat der wahrhafte Dichter von Natur, weil es mit dem Anschaubaren zusammenfällt; das Gefühl fürs Bühnenfähige muß er sich durch die Berührung mit dem wirklichen Theater erwerben. Der Begriff des der Darstellung Fähigen ist durch die Natur des künstlerischen Schaffens

Digitized by Google

gegeben und daher unveränderlich, der Begriff des Bühnenfähigen ist nur von praktischen Voraussetzungen abhängig, daher geschichtlich schon oft und viel erweitert worden, und er ist zweifellos noch fernerer Steigerung zugänglich. Das Darstellungsfähige in seinem ganzen Umfange bühnenfähig zu machen, ist die Aufgabe der fortschreitenden theatralischen Technik.

Wenn der Dichter gewissermaßen den ersten Teil der Arbeit thut und den zweiten einem Andern überläßt, so ist der Schauspieler insofern übel daran, als er, um das Seinige zu leisten, auf der Thätigkeit des Dichters fußen muß. Hier liegt die größte Schwierigkeit und der bis zu einem gewissen Grade unheilbare Riß, der durch die Trennung der dichterischen und schauspielerischen Funktionen entstanden ist. Es handelt sich darum, daß eine und dieselbe Anschauung vom Kunstwerke in zwei Personen erzeugt werden soll. Die Forderung ist ja selbstverständlich, daß die Nachempfindung der dichterischen Gestalt durch den Darsteller — die „Konzeption" — möglichst getreu im Sinne ihres Schöpfers erfolge. Nur wird man gut thun, auch hier bereits die Grenzen der Möglichkeit im Auge zu behalten: nicht zwei Menschen vermögen dieselbe Gestalt in derselben Weise zu empfinden und zu schauen. Wenn man aber weiter die Regel aufgestellt und bis zum Überdrusse wiederholt hat, der Schauspieler solle die Gestalt des Dichters „getreu verkörpern", und dies sei sein einziges und wahres Ziel und Ideal, so ist dies als eine inhaltlose, ja falsche Redensart zu bezeichnen. Selbstverständlich ist es, daß der Darsteller sich im Rahmen des dramatischen Charakters halten, seinem Wesen so weit als möglich folgen muß. Jeder Mensch von gesunder Bildung und Empfindung wird mit ziemlicher Sicherheit imstande sein, sozusagen das Knochengerüst des Charakters zu sehen und vor sich hin zu stellen. Wie aber der Schauspieler dies Skelett mit warmem Fleische bekleide, wie er es zu einem wandelnden und atmenden Menschen gestalte, ihm den Funken Leben einhauche, — das steht auf einem ganz anderen Blatte. Denn da tritt ein neuer Faktor für den Darsteller ins Spiel: *er selbst* bewirkt diese Umformung, sein Körper, seine Haltung, seine Bewegungen, seine Augensprache, sein Tonfall, seine gesamte Erziehung, Bildung und Geistesart. Der Schauspieler sieht sich zwei gleich bedeutsamen Faktoren gegenüber: der eigenen Individualität und der dichterischen Gestalt. Die erstere zu geben, ist nicht das Ziel; die letztere aber ist durchaus an sein eigenes Ich gebunden. So erwächst ihm die Aufgabe, beide miteinander zu verschmelzen, sie die Verbindung zu einer neuen unlöslichen Einheit eingehen zu lassen, ein Drittes auszuschalten und dies zu verkörpern. *Den* Punkt muß er suchen, wo sich seines eigenen Wesens Wurzeln berühren mit den Wurzeln der Eigentümlichkeit des Dichters, und von dieser Stelle aus muß der neue Baum aufschießen. Vom Dichter hat die schauspielerische Leistung die bestimmenden Züge, vom Darsteller das besondere Leben; und hierin liegt die tiefste Eigentümlichkeit des schauspielerischen Kunstwerks, hierin seine wahre Originalität, und nicht etwa, wie kleinliche Betrachtung wohl gemeint hat, in der ärmlichen Fähigkeit, einen schlechten Poeten zu verbessern und ihm zu Hilfe zu kommen. Rossis Ausspruch, der darstellende Künstler müsse seine eigene Individualität verschwinden lassen und die eigenen physischen und moralischen Mittel ganz in den Dienst der verschiedenartigen zu verkörpernden Charaktere stellen, — dieser Ausspruch ist ganz richtig, wenn man ihn richtig versteht. Der Schauspieler soll eben nicht seine eigene Individualität gewissermaßen im rohen Naturzustande, sondern behauen, geformt, zu etwas Neuem verwandelt geben, hinter dem er ganz verschwindet und in dem er doch ganz steckt, — wie in jeder Kunst der Künstler hinter seinem Werke verschwindet und doch ganz in ihm steckt.

Dadurch also, daß die dramatische Thätigkeit an zwei Personen verteilt ist, hat sich die Aufgabe unserer Bühne zweifellos schwieriger gestaltet und ihre Stellung zum Leben ist künstlicher geworden, weil das dramatische Werk nicht in geradem Laufe der Nation zufließen kann, sondern durch eine Schleuse geführt werden muß. Die Schwierigkeit wird dadurch erhöht, daß Dichter und Schauspieler das Gefühl ihrer Zusammengehörigkeit verloren zu haben scheinen, und daher ihr gegenseitiges Verhältnis falsch behandeln. Anstatt sich zu verschwistern, sich tief in ihre Anschauungen einzuleben und so die verlorene Einheit wenigstens geistig bis zum möglichen Grade wiederherzustellen, leben sie bei uns gewöhnlich außer jeder tieferen Beziehung zu einander. Man darf geradezu von einer Art Feindschaft zwischen beiden sprechen: von der Unbildung und Rücksichtslosigkeit des Schauspielers befürchtet der Poet meist nur rohe Vergewaltigung seines Werkes; der Darsteller wiederum, der in einer ganz anderen Welt lebt, pflegt meist auf das Dichtwerk an sich geringschätzig herabzublicken, als dessen Retter und wahren Schöpfer er nur sich selbst erachtet. Von der Leistung des Andern, ihrer Natur, ihren Mitteln, ihren Grenzen, hat gewöhnlich keiner von Beiden eine klare Vorstellung, sie verstehen einander nicht, und darum befeinden und schmälern sie sich, während sie doch nach der natürlichen Lage der Dinge zueinander stehen, sich gegenseitig benutzen, befruchten, ergänzen könnten und sollten. Jeder sucht die Kunst und das Schaffen des Andern herabzudrücken, der Dichter den Schauspieler zum sklavischen

Digitized by Google

Nachbeter seiner Worte zu machen, der Darsteller hingegen das Drama als bloßes Spielwerk seiner Virtuosität zu benutzen, während doch jeder durch den andern seine eigene Kunst unendlich heben könnte. Jeder sucht der Persönlichkeit des Andern den Raum möglichst zu beschränken, während er von Natur auf ihre zweckmäßige Verwertung angewiesen ist.

Die praktische Folgerung aus diesen Erwägungen ist, meine ich, die, daß im Organismus der Bühne eine Persönlichkeit von nöten ist, die für die theatralische Darstellung die durch die Teilung der Thätigkeiten gesprengte Einheit des dramatischen Werkes wieder zur Geltung bringt. Diese Persönlichkeit ist der Regisseur. Wie sieht aber die Thätigkeit des Regisseurs bei uns in der Praxis, und zwar mit geringen Abwandlungen durchgängig, aus? Er setzt die Auftritte, Abgänge und Stellungen fest und besorgt Dekorationen und Ausstattung. Allenfalls mischt er sich einmal, mit mehr oder weniger Glück, in die „Auffassung" ein oder verbessert einen hahnebüchenen Aussprachefehler. Im allgemeinen aber läßt er die Schauspieler, und besonders natürlich die hervorragenderen, sich ihren Kram zurechtmachen, und hat keinen Sinn dafür, ob dann die Teile zusammenpassen. Daher kommt, wie ich glaube, die Stimmungslosigkeit zumal der klassischen Aufführungen, über die heut so viel geklagt wird; daher schreibt es sich, daß die theatralische Kunst heut so selten mit der ganzen Wucht und Kraft wirkt, die ihr gegeben ist. Die Thätigkeit des Regisseurs müßte aber darin bestehen, daß er sich das Stück, wie es sich auf der Bühne darstellen soll, von der Hauptrolle bis zu den letzten Einzelheiten der Ausstattung anschaulich vorstellt, und diese Anschauung dann verantwortlich, aber jedenfalls streng einheitlich, verwirklicht. Er müßte also im größten Sinne als ein Erzieher wirken. Eine Vergewaltigung der Persönlichkeit des Schauspielers wäre bei diesem Verfahren insofern nicht zu befürchten, als der Regisseur ja verständigerweise die Individualitäten der Darsteller nach Möglichkeit benutzen und verwerten wird. Eine gewisse Zimperlichkeit aber in der Auffassung des Schauspielers könnten wir uns allerdings abgewöhnen; in Frankreich wird längst der einzelne Darsteller ungleich rücksichtsloser in den Dienst des Ganzen gestellt. Das dramatische Kunstwerk ist nun mal Eins, und darum muß das Theater autokratisch sein, oder es ist nichts.

Ich meine also, daß die vielerörterte Frage der Bühnenreform (ich rede hier nur von der inneren Bühnenreform) von dem Punkte aus mit Erfolg anzugreifen sei, daß der Spielraum der künstlerischen Willkür des einzelnen Darstellers beschränkt und die Macht und Stellung des Regisseurs gestärkt werde. Entscheidend wird dabei sein, ob es gelingen kann, geeignete Persönlichkeiten für die so veränderte Thätigkeit der Regie heranzubilden. Auf welchem Wege dies vielleicht zu erreichen wäre, das hoffe ich demnächst an dieser Stelle auseinandersetzen zu dürfen.

Albert Dresdner.

Rundschau.

Dichtung.

• Schöne Literatur.

Wir Gebildeten. Nachdenksame Geschichten von Hans Schliepmann. (Berlin, Schuster und Löffler. Preis brosch. Mk. 2.—, geb. Mk. 3.—)

„Und der Zöllner schlug an seine Brust und sprach: Gott, sei mir Sünder gnädig" — Schliepmann durfte sich das Wort zum Motto nehmen; diese seine „nachdenksamen Geschichten" sind Bekenntnisse des sozialen Gewissens, wie wir wenige haben und viele brauchten. „Unsre Nerven erschauern vor dem »Armeleutegeruch« und sind doch stark genug, unsre Herzen gegen den Anblick des Elends fest zu machen; und doch wieder auch schwach genug, alle dem aus dem Wege zu gehen, was uns in unsrer sogenannten höheren Bildung erröten machen müßte. Nicht-Verstehen-Wollen und Vertuschen ist unsre ganze moderne Gesellschaftskunst. Das Schlimmste aber ist dabei vielleicht noch, daß selbst die Bedrückten solcher schnöden Kunst noch Ehrfurcht bezeugen". Der Hauptwert der fünf ernsten kleinen Geschichten (die sechste gibt ein heiteres Bild, wennschon auf ernstem Hintergrund) liegt in dem tief sittlichen Drange nach Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit, in dem Widerwillen gegen unsre soziale Heuchelei, in dem rückhaltlosen Besprechen der Schwächlichkeit und Wertlosigkeit von so vielem, was „uns" als „Bildung" heilig ist. Mit künstlerischem Maße gemessen, bleibt manches auf der Höhe eines guten Feuilletons, einiges aber, wie z. B. die Charakterzeichnung der „Marie Kunze", erhebt sich weit darüber. Jedenfalls dürften gerade unter unseren Lesern wenige sein, die diesen gehaltreichen kleinen Band nicht mit entschiedener Teilnahme läsen.

Feuer und Schwert im Sudan. Von Rudolph Slatin Pascha. (Leipzig, F. A. Brockhaus. Mk. 9.—, geb. Mk. 10.—.)

Slatin Pascha ist bekanntlich jener frühere österreichische Offizier, der lange der Provinz Darfur als ägyptischer Gouverneur vorstand, dann während elf Jahren Gefangener der Mahdisten war, diesen durch eine kühne Flucht entkam und jetzt im ägyptischen Generalstabe an der Bekämpfung seiner früheren Herren arbeitet. Das Werk ist bekanntlich höchst wertvoll in vielen Beziehungen, deren Erörterung weitab von unserem Stoffgebiete liegt. Den Kunstwart geht nur seine künstlerische Seite, geht es gleichsam nur als Erzählung an. Aber auch als solche

Digitized by Google

ist es beachtlich, wenngleich der Verfasser im Vorwort das „anspruchslose Berichten“ seiner „ungeübten Feder“ entschuldigt. Gerade das schmucklos Einfache der Schilderung läßt das Ungewöhnliche des Stoffes zur vollen Wirkung kommen und beteiligt uns innerlich an den Leiden, Hoffnungen und Thaten dieses Mannes, während es uns zugleich eine uns gänzlich fremde Halbkultur auf das anschaulichste vorführt.

* Schriften über Literatur.

Lyrische Dichtung und neuere deutsche Lyriker. Von Alfred Biese. (Berlin, Wilhelm Hertz, Mk. 3.60.)

Fragt mich einer nach einem Buche, das ihm behilflich sei, den Geist der Lyrik recht zu fassen, ich würde ihm ja zunächst antworten: lies du recht vertiefsten Sinnes im Buch der Natur, das hat für alle Kunstangelegenheiten den besten Rat. Drängte er aber doch auf Empfehlung von bedrucktem Papier, so empföhle ich ihm diesen neuen Band von Biese trotz allem, was mir darin irrig erscheint, denn ich kenne keinen, der hier mehr auf das Wesentliche der Sache einginge. Die Begeisterung vor dem als echt Erkannten, die ehrliche Wahrhaftigkeit, mit der Schlüsse daraus gezogen und ausgesprochen werden und nicht zuletzt die Fähigkeit, lebhaft anregend und ganz allgemein verständlich zu einem größeren Publikum zu sprechen, lassen mich von dem Einflusse Bieses auf die weiteren Kreise unserer Gebildeten Gutes hoffen. An diese weiteren Kreise nämlich wendet sich das Buch; es ist trotz der guten Einleitungen über die Merkmale wahrer Lyrik nicht etwa eine psychologische Untersuchung für ästhetische „Fachleute“. „Es will den Sinn für reines poetisches Empfinden neu beleben“, so steht im Vorwort, „indem es eine Fülle von Schönheit durch reiche Proben erschließt“.

Und da geht der Verfasser im Großen und Ganzen so sachkundig und so freimütig vor, daß für mich wenigstens die Bedenken gegen manche Ausführungen doch in den Hintergrund treten. Denn Biese sucht sich seine lyrischen Sträuße mitten im freien Walde, weit, weitab von den beliebten Blumenläden, darin die Modeware aus Treibhäusern in bunt umwickelten Töpfen feil gehalten wird. Ich bin davon überzeugt: nur ganz wenige Backfische werden sich von diesem Buche befriedigt fühlen, einem Buche über moderne Lyriker, in dem doch, man denke, Namen wie Bodenstedt, Baumbach, Julius Sturm, Julius Wolff, Träger, Rittershaus nicht einmal genannt werden, weil der Verfasser ihre Träger weder für große, noch für kleine, sondern für gar keine Lyriker hält. Ist es nicht umstürzlerisch, dieses Ignorieren „allgefeierter Größen?“ Also müssen wir Biese zu den „Jüngsten“ rechnen? Ach, auch ihnen wird sein Buch nicht recht sein, und sie werden an manchen seiner Seiten zausen, weil ihnen zu dem Licht auf ihrem Bilde zu viel Schatten gesellt scheint. Biese gehört eben keiner Partei an. Aber ein „Schüler“ ist freilich auch er und zwar ein Schüler vor allem Theodor Storms, dessen Bedeutung als Kritiker und Kenner in lyrischen Dingen in der That noch nicht genügend bekannt ist.

Auch ich kann mich den Bewertungen Bieses nicht überall in vollem Umfange anschließen. So gewiß es mir ist, daß Storms Bedeutung als Lyriker viel höher steht, als man gewöhnlich annimmt, und so entschieden ich für diese Ueberzeugung selbst eingetreten bin, ganz so hoch, wie Biese, seh ich ihn doch nicht stehen, und insbesondere scheint mir der Abstand zwischen Mörike und ihm denn doch viel beträchtlicher, so beträchtlich etwa, wie der zwischen einem großen Genie und einem großen Talente. Manche Dichter noch, z. B. Seidel, Hans Hoffmann, Isolde Kurz, Busse, Johanna Ambrosius, würde ich mit weniger, andere, wie trotz der ihm mangelnden Selbstkritik ganz besonders Martin Greif, mit viel entschiedenerer Anerkennung ihrer lyrischen Leistungen besprechen als Biese. Dichter, die auch als Lyriker so Eigenartiges geschaffen haben, wie Felix Tandem und Wilhelm Hertz (man denke nur an die lyrischen Stellen im „Bruder Rausch“) sehe ich ungern übergangen. Und ich halte es nicht für richtig, in einem Werke dieser Art so sehr auf die sittliche Beurteilung der Lebensführung einzugehen, wie Biese z. B. gegenüber Liliencron und manchen Jüngstdeutschen thut auch dort, wo künstlerische Mängel nicht unmittelbar die Folgen sittlicher Mängel sind und also eine solche Beurteilung allerdings geboten wäre.

Aber da kommt vielleicht bei Biese wie bei mir die stärkere oder schwächere Verwandtschaft der eigenen künstlerischen Persönlichkeit zu dem betreffenden Dichter ins Spiel. Es wäre grundfalsch, auch nur vorzugsweise nach solchen Übereinstimmungen oder Abweichungen in einzelnen „Diagnosen“ ein Buch wie dieses zu beurteilen. Die Methode Bieses halte ich für unanfechtbar richtig. Und es scheint mir sehr verdienstlich, mit einem anmutend geschriebenen Buche den Versuch zu wagen, bei allgemein aber nicht fachmännisch gebildeten Lesern die Konvention in der Schätzung unsrer echten und sogenannten Lyriker zu brechen. A.

Musik.

* Musikliteratur.

Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama. Nebst dem Entwurf eines Mysteriums „Die Erlösung“. Von Felix Weingartner. (Kiel, Lipsius und Tischer, Mk. 4.—).

Der berühmte Berliner Dirigent fühlt sich bemüßigt, seine aus Schopenhauers und Wagners Schriften gewonnenen Ansichten über metaphysische Fragen und über das Problem des Musikdramas weiteren Kreisen mitzuteilen. Seine Ergebnisse gedenkt er zu einem kolossalen, dreiteiligen, dramatischen Musikwerke (Kain, Christus, Ahasver) zu verwerten und er skizziert dessen Inhalt in allen wesentlichen Teilen, um, da die Vollendung sich hinausziehen dürfte, sich die Priorität in der Auffassung des gewählten Stoffes zu sichern. Man könnte an seine Schrift eine Reihe grundsätzlicher Erörterungen anknüpfen, vor allem die: sollen Künstler philosophieren? Je nun — es ist ja eine gar edle und in vieler Hinsicht förderſame Beschäftigung. Aber glaube nur Keiner, schon damit was Großes geleistet zu haben, daß er sich überhaupt entschließt, eine gewisse bedeutende Idee zum Gegenstande seiner Kunstübungen zu machen. Kunst ist Gestaltung des Gedankens, lebendige, anschauliche, sinnliche Gestaltung des Gedankens: der Wert des letzteren kommt erst in zweiter Reihe in Betracht. Eine große innewohnende Idee kann wohl ein Kunstwerk heben, aber nicht durch sich allein ein Werk zum Kunstwerk machen. Diese auf der Hand liegende Wahrheit vergessen unsere Künstler und Aesthetiker jetzt nur allzuoft.

Eine Kritik der philosophischen Ansichten Weingartners

Digitized by Google

ist somit überflüssig, wo sich's „um die Kunst allein" handelt. Es wird eben alles darauf ankommen, wie es ihm gelingt, seine meinetwegen vortreffliche und großartige (übrigens in Wilbrandts „Meister von Palmyra" vorweggenommene) Idee der Wiedergeburt künstlerisch zu gestalten. Soweit der Entwurf ein Urteil erlaubt, handelt sich's um eine Art Schicksalstragödie, worin ein Zauberschwert als Symbol aller Erdenqual eine unheimliche Rolle spielt, um ein Mysterium voll phantastischer orientalischer Szenen und wunderbarer Vorgänge, dem die Möglichkeiten starker Wirkungen kaum abzuerkennen sind. Die spärlichen Proben der Wortdichtung lassen sich allerdings nicht vielversprechend an, aber man muß schließlich darauf gefaßt sein, daß ein Musiker uns eben sein Bestes in Tönen sagen wird. In dieser Hinsicht geben Weingartners auf S. 37 ausgesprochene Grundsätze Erfreuliches zu hoffen. Man höre: „Wer den einzigen Zweck des Kunstwerkes, nämlich das Drama selbst im Auge hat, dem wird zunächst die Form, in welcher er schaffen will, vollständig gleichgiltig sein, indem diese notwendigerweise aus dem Inhalte des geplanten Kunstwerkes herauswachsen wird. Ergibt sich daraus die Notwendigkeit, während des ganzen Werkes niemals zwei oder mehrere Personen zusammen singen zu lassen, so wird es der Künstler vermeiden. Fordert aber die Situation ein sogenanntes Ensemble, so wird keinerlei kleinliche Prinzipienreiterei ihn abhalten, an passender Stelle ein solches zu komponieren. Er wird auch nicht Dinge, welche sich auf die einfachste Weise mit wenigen Worten und den schlichtesten Akkordverbindungen sagen lassen, durch die ungeheuerlichsten Stabreime und die verzwicktesten, sogenannten »neudeutschen Harmonien« darstellen. Hingegen wird er vor keiner Kühnheit zurückschrecken, wenn es der Ausdruck so erfordert. Er wird auch nicht vermeinen, stets nur mit dem ungeheuersten, raffiniertesten Orchesterapparat arbeiten zu müssen, sondern auch darin dem Bedürfnis und dem notwendigen Ausdruck des ganzen Werkes folgen".

Ob Weingartner diese schönen und vernünftigen Vorsätze schon bei der Komposition seiner drei, von der Kritik seinerzeit hart mitgenommenen Opern befolgt hat, weiß ich nicht, weil ich diese Werke nicht kenne. Ich brauche mir deshalb auch nicht die Frage zu beantworten, ob er wirklich jene schöpferische Kraft besitzt, die zum Gelingen eines solchen, die vier letzten Dinge umfassenden Werkes erforderlich ist, und die er sich offenbar zutraut. Gleich Kistler, Reiter, Rubinstein, Goldschmidt, Bungert und Andern benötigt er zur Aufführung seines Mysteriums ein eigenes Festspielhaus. Ein spekulativer Kopf wird vermutlich nächstens noch eine Reichs-Universalfestspielhalle errichten, die dann an unsere jungen Musikdramatiker saisonweise billig vermietet werden kann, um dem, wie es scheint, allgemein gefühlten Bedürfnisse abzuhelfen. Wohin soll das führen? Wer solche Ansprüche erhebt, müßte denn doch was Neues, auf den gewöhnlichen Bühnen schlechthin Undarstellbares vorzubringen, oder vielmehr bereits vorgebracht haben. Aber die Art, wie sich Weingartner die Gedanken Schopenhauers und Wagners zu eigen macht, läßt auf eine selbständig ausgeprägte, überragende Individualität nicht schließen. Wahre Prinzen aus Genieland zahlen bekanntlich baar und nicht mit Anweisungen auf die Zukunft. Die Angst, es könnte ihm jemand den Stoff wegnehmen, ist doch ziemlich grundlos, und es wäre bedenklich, wenn unsere Komponisten anfingen, ihre Werke noch unvollendet schon bei Lebzeiten herauszugeben. Soll das Interesse wecken und gespannt machen? Ach was, wir wollen dem kommenden Wunder ohne viele Furcht und ohne vieles Hoffen ruhig entgegensehen.

Richard Batka.

* Das alte Verlangen nach **Verdunkelung des Saales bei Konzerten** fand wieder Ausdruck in einer Zuschrift an die Kölnische Zeitung: „Obwohl wir in de siècle sind, scheinen die musikalischen Leiter noch nicht auf der obersten Sprosse der musikalischen Leiter zu stehen, denn sonst würden sie doch nicht leiden, daß während der Ausführung eines Musikstücks der Zuhörer abgelenkt wird durch ein Uebermaß von elektrischem oder von altmodischem »Gasgiftlicht«, abgelenkt sowohl durch seine Mithörer wie durch die ausführenden Musiker, den Leiter dieser letzteren als Hauptablenker gewiß nicht ausgeschlossen! Gegenüber den weltbewegenden Fortschritten unserer Zeit in der Beleuchtungstechnik scheinen die Herren Konzertgeber beharrlich in einer Art verlängerten Winterschlafes zu verharren, denn sonst würden sie doch längst Sorge getragen haben, auch die Regulierung der Saalbeleuchtung vom Dirigentenpult aus durch einen einfachen Handgriff zu handhaben. Daß ein Dämmerlicht im Zuhörerraum die Gedanken der Konzertbesucher auf die Musik konzentrieren muß, darüber sind wohl Fachleute wie Laien einig, ebenso daß man bei allem und jedem Thun bestrebt sein soll, stets die Hauptsache zu fördern Das längst gegebene gute Beispiel der Theaterleiter scheint von ihren Konzertkollegen ganz ignoriert zu werden. Für Augen- und Nervenschutz scheinen diese letzteren Herren nicht zu haben und dabei ahnungslos zu sein, welche große Menge Geldes sie sparen könnten während einer Konzertsaison, wenn sie den an sich berechtigten, sehr zeitgemäßen »Lichthunger« der Zuhörerschaft nur in den großen und kleinen Musikpausen befriedigen wollten, es wäre das bis in den Konzertsaal ausgedehnte Prinzip des musikalischen Wesens par excellence, der Nachtigall — »Töne nur in Verbindung mit Nacht oder Dämmerung« — nach allen Seiten hin rationeller als das der derzeitigen »Lichtabänderung«, von der man sagen kann, »etwas minder wäre mehr!«" Hierzu schreibt die Redaktion: „Dem Einsender scheint nicht bekannt zu sein, daß Hans von Bülow sowohl während seiner Klaviervorträge wie während mancher von ihm geleiteten Orchesterkonzerte zur Erhöhung der Stimmung den Saal verfinstern ließ. Einmal in Meiningen hat er sogar während des Trauermarsches der Eroica einen feinen Weihrauchduft im Saal verbreiten lassen.* Der Verdunkelung des Konzertsaales ist aus künstlerischen Gründen gewiß nur das Wort zu reden. Zwischen den einzelnen Nummern muß natürlich volles Licht herrschen, damit der Robenlieferant und der weniger musikalische Zuhörer, der für sein Geld doch auch etwas sehen will, auf ihre Kosten kommen. Schwieriger wird die Frage zu lösen sein, wie es mit der Verfinsterung auf der Orchester-Estrade zu halten sei. Da ja die Musiker immer genügend Licht erhalten müssen, um die Noten zu erkennen, so ist klar, daß der Idealzustand in der Unsichtbarmachung, also völligen Verdeckung des Orchesters besteht. Dr. Wolffrum in Heidelberg hat vor mehreren Jahren bei einer Aufführung der Neunten das Orchester durch einen hohen Schirm den Blicken der Zu-

*) Das war verfehlt, weil es die Aufmerksamkeit auf sich, also von der Musik abzog. K w. = L.

Digitized by Google

hörer entzogen. Wir fürchten aber, daß alle die zahlreichen Dirigenten und namentlich Virtuosen, deren geheimer Zauber in dem ihre Darbietung begleitenden äußeren Gebahren beruht, sämtlich die Arbeit einstellen würden. Auf die Frage an die Zuhörer: Wollen Sie einen d'Albert oder gar einen Paderewski hören, ohne ihn zu sehen, wollen Sie Weingartners Direktion nur aus der Orchesterleitung heraus erkennen, würde gewiß sofort ein geharnischtes »Nein!« erschallen. An einem deutschen Hoftheater soll die Tieferlegung des Orchesters unterblieben sein, weil die einflußreiche Hofkonzertmeistersgattin Beschwerde darüber geführt hat, daß sie den Mann ihrer Wahl nicht mehr vorgeigen sähe. Das einzige, was der menschlichen Schwachheit und Eitelkeit abzuringen wäre, würde die Abdämmerung des Saales während der dazu gestimmten Orchestersätze sein, und hierzu werden die Dirigenten, bei denen doch meist das Kunstinteresse die persönliche Eitelkeit überwiegt, gern ihre Hand bieten." Die „Deutsche Wacht" erinnert bei dieser Gelegenheit daran, wie oft auch Richard Wagner das Mißliche der Sichtbarmachung der Tonerzeugung in unseren Konzertsälen beklagt hat. „Immer wieder wies er darauf hin, daß »durch die Wirkung der Musik auf uns das Gesicht in der Weise depotenziert wird, daß wir mit offenen Augen nicht mehr sehen.« »Wie wäre es möglich«, sagt er, »in einem heutigen Konzertsaale (in welchem Turkos und Zuaven sich allerdings behaglich fühlen würden!) nur mit einiger Andacht dieser Musik zu lauschen, wenn unserer optischen Wahrnehmung . . . . die sichtbare Umgebung nicht verschwände.«" Darüber, daß eine Verdunkelung der Säle während musikalischer Aufführungen dem wirklichen Kunstgenuß wohl thäte, sind sicherlich alle einer Meinung, die sich die Sache einmal überlegt haben. Aber die eben citierte Hofkapellmeistersgattin hat so viele Gesinnungsschwestern und Brüder im Konzertsaal, daß ihre Partei noch die Mehrheit hat. Und bedenkt man, wie z. B. das Wagnersche verdeckte Orchester noch bis zum heutigen Tage beinahe ein Bayreuther Unikum geblieben ist, so wird man sich auch bei dieser Reform recht tapfer in Geduld üben müssen. Dennoch: verwirklicht werden *wird* auch sie, weil sie logisch ist, wenn wir sie nur immer wieder fordern.

Bildende Künste.

Kunstblätter und Bilderwerke.

Das Museum. Anleitung zum Genuß der Werke bildender Kunst. Herausgegeben unter Mitwirkung von *Wilhelm Bode, Richard Kekulé von Stradonitz, Woldemar von Seidlitz* und anderen Fachmännern. (Berlin und Stuttgart, W. Spemann, jährlich 20 Lieferungen zu je Mk. 1.—).

Das ist endlich wieder einmal ein Unternehmen, an dem man volle Freude haben kann; hält es sich dauernd auf der Höhe seiner ersten Lieferungen, so wird es eine der allernützlichsten unter all unsern Bilderpublikationen werden. Das „Museum" ist aus der besten Kenntnis unsrer Verhältnisse und damit aus dem besten Verständnisse geboren dessen, was uns not thut. Mit jeder Lieferung für so niedrigen Preis acht gut ausgeführte Vollblätter und noch einige Textbilder nach alten und neuen Meisterwerken der bildenden Kunst zu geben, das hat ja die Autotypie auch anderen Unternehmungen ermöglicht, es ist uns nichts Neues mehr. Neu aber ist neben der systematischen Auswahl „des Besten aus den Blütezeiten der Künste wie aus den Zeiten aufstrebender, nach neuen Idealen ringender Bestrebungen" die Beigabe eines Textes, „der in zwangloser Weise solche Fragen behandeln" soll, „die geeignet sind einzuführen in ein näheres Verständnis des Kunstwerks und der künstlerischen Persönlichkeit". „Charakteristiken der hervorragenden Künstlerindividualitäten, Charakteristiken der hauptsächlichen Epochen der Kunstgeschichte werden abwechseln mit Erörterungen ästhetischer Natur: über das Wesen der künstlerischen Thätigkeit, über das Verhältnis von Form und Inhalt, Stil und Natur" — alles nach Möglichkeit im Anschluß an die reproduzierten Werke. Auch die Techniken der einzelnen Künste sollen erläutert werden. Wir können nur bestätigen, daß die ersten Lieferungen nach Wort und Bild in ganz ungewöhnlicher Weise gediegen sind, und, hinweisend auf unsre einleitenden Worte, die Erwerbung des „Museums" dringend empfehlen. A.

Biko dzukan. Japanisches Vorlagenwerk für Färber. (Berlin, Internationaler Kunstverlag M. Bauer u. Co., Mk. 10.)

Es ist allbekannt, daß die japanische Kunst im Laufe der letzten Jahrhunderte wiederholt die Kunst und die Mode Europas stark beeinflußt hat. Zuletzt ist es in unseren Tagen geschehen, und diese Strömung ist bis jetzt noch nicht abgelaufen. Manche kunstgewerblichen Techniken, wie die Herstellung von Lackarbeiten, sind so hoch ausgebildet in Japan, daß wir überhaupt nicht mit ihnen in Wettbewerb treten können. Auf anderen Gebieten können wir von den Japanern viel lernen, haben dies auch zum Teil schon gethan. Besonders gilt dies von Werken der Flächendekoration. Diese beruht bekanntlich auf einem eindringlichen Naturstudium, aber die Ergebnisse dieses Studiums verwertet der Japaner je nach dem vorliegenden Falle in naturalistischer Weise oder in einer mehr oder minder strengen Stilisierung, die aus seinem künstlerischen Verständnisse hervorgeht. Auch bei dieser Stilisierung verfährt er nicht schematisch; er entwertet die stilisierten Formen nicht durch alltägliche Benutzung. Motiv und Zweck müssen den Grund geben, ein Naturmotiv aus der Vergänglichkeit des Alltagslebens durch das Stilisieren emporzuheben. Nur solche Tiere und Pflanzen, welche in der religiösen Mythe oder in der alten klassischen Dichtung eine hervorragende Rolle spielen, werden streng stilisiert, so der Kranich, das Sinnbild langen glücklichen Lebens, die Lotospflanze das Sinnbild der göttlichen Reinheit, nicht aber etwa der Reiher oder die gelbe Hummel. Im anderen Sinne werden Geräte gottesdienstlichen Gebrauchs streng stilisiert, bei weltlichen Dingen herrscht ein heiterer Naturalismus vor. Solcher Unterschiede bleibt der wohl geschulte japanische Zeichner sich selbst bei so geringfügigen Dingen bewußt, wie die Färberschablonen sind. Beispiele, wie treffend dabei die Naturbeobachtungen der Japaner im Einzelnen sind, hat Dr. Justus Brinckmann in dem Werke Japanische Flächenornamente (Aarau, Wirz 1892) zusammengetragen. Ein zweiter Vorzug der japanischen Flächendekoration ist die ungemeine Sicherheit in der Verteilung des Ornaments auf dem gegebenen Raume. — Vorbilder für japanische Färber sind schon mehrfach in Deutschland verbreitet worden, das Hauptwerk haben wir oben angeführt. Das neue „Biko dzukan" enthält 104 Entwürfe, die zum Teil stark bunt und derb gehalten sind, zum Teil aber auch die erörterten

Digitized by Google

Vorzüge aufweisen und demgemäß als Anregungen für Muster der Textilindustrie gelten können. Natürlich sind wir keine Freunde des „Komponierens mittels Pauspapiers“; da aber nun einmal unsere Kunstgewerbezeichner vorläufig an den Anregungen der Natur selbst noch nicht Genüge finden, so werden sie solche wohl auch aus dem vorliegenden japanischen Werke schöpfen können.

P. Sch.

* Berichte über bildende Kunst.

Münchener Bericht. I.

Mit großem Interesse habe ich stets die Kunstberichte der kleinen und großen Blättchen gelesen, die einem so oft ungerufen ins Haus flattern oder zu denen man sonstwo in müßigen Stunden greift. Nicht allein deshalb, weil diese subalternen Kunstbetrachtungen eine ergötzliche Zeitsatire enthalten; auch im bittern Ernst bringen sie in unbeabsichtigter Weise oft mehr Anregung, als das durch seinen selbständigen Wert schätzbarste Material. Nichts gibt besseren Aufschluß über die Bedürfnisse und das Verständnis jener geistigen Mittelmäßigkeit, die mit dem Namen „die Gebildeten“ getauft ist, nichts wirft so breite Schlaglichter auf das Verhältnis der großen Majorität zur Kunst, als diese Berichte, welche aus eben dieser Majorität heraus und für sie geschrieben sind. Wenn diese anonymen Biedermeier ihre Prinzipien auskramen, wenn sie in der stereotypen Einleitung halb arrogant, halb entschuldigend bekennen, daß sie Gott sei Dank nicht zum Handwerk gehören, versichern, daß sie durchaus keine störende Fachkenntnis besäßen, die ihnen das Urteil trübte, daß sie aber genug offenen Blick zu haben meinen, um wahr von unwahr, schön von häßlich, künstlerisch von unkünstlerisch unterscheiden zu können, so ist dies ja so weit ganz schön. Wenn sie dann aber zum Besonderen übergehen, so kann einem bange werden bei dem Gedanken, wie es um den breiten Boden der Kunst bestellt ist, wenn man hier thatsächlich ein Stück Volksstimme vor sich hat. Und ich glaube, daß es so ist, wenn man Volksstimme und Meinung der größten Majorität als das Gleiche ansieht. Stets von neuem bestätigt sich das, was schon so oft ausgesprochen: daß Volk und Kunst, die doch im innigsten Zusammenhang leben sollten, keine Fühlung haben. Die Generation ist, dank ihrer Erziehung, kurzsichtig geworden und vermag das Wesen der Kunst nicht mehr zu erkennen; und wenn sie die Brille aufsetzt, so sieht sie die Kunst durch Dogmen getrübt, nicht mit eigenem Blick; sieht, nicht um zu genießen, sondern um bestätigt zu finden, was sie sehen zu müssen glaubt. So hat sich das Volk von der Kunst zurückgezogen, was Wunder, wenn sich auch die Kunst von dem Volke zurückzieht, sich nicht mehr die geringste Mühe gibt, seinen Bedürfnissen entgegenzukommen, da sie ja weiß, daß sie es doch nur noch durch solche Faktoren kann, die außerhalb der Kunst selbst liegen. Und so ist die unselige Spannung entstanden, die stets vermehrt wird durch den Jahrtausende alten Kampf zwischen den Jungen und den Alten, der damit eigentlich gar nichts zu thun hat, denn das Volk versteht ja diese ältere Kunst auch nicht, sondern nur ihre unkünstlerischen Anhängsel, von denen sich die Jungen befreit haben; diese unselige Spannung, die stets neue Nahrung empfängt durch die Respektlosigkeit, mit der die gedruckte und ungedruckte Volksstimme sich ausspricht.

Und das ist etwas weiteres, was unser negativer Lehrmeister von vorhin uns lehrt. Ein gutes Verhältnis kann nur bei gegenseitiger Achtung bestehen. Leute, die guten Willen und Verständnis für Kunst haben, werden sich bemühen, den Künstler zuerst selbst zu verstehen und ihn dann dem Hörer in seinen Vorzügen und Nachteilen verständlich zu machen, auch da, wo sie selbst nicht mit ihm einverstanden sind; nur ein vollkommen mit der Kunst Unvertrauter hat die Naivität, ihr gegenüber Mentorrolle spielen zu wollen und dem oder dem Herrn bis aufs Tüpfelchen klar zu machen, was er eigentlich müßte oder dürfte.

Denn selbst bei den größten kritischen Geistern führte der Versuch, eine Führerschaft zu übernehmen, auf bodenlose Abwege: da wo sie erfolgreiche Bestrebungen geleitet zu haben glauben, sind sie nur feinsinnige Interpreten gewesen, die klug dem noch ungeschriebenen Worte lauschten — eine Stellung, die sich die geistreichsten unsrer heutigen Kritiker selbst zuweisen; — da aber, wo die Künstler ihren Dogmen gefolgt sind, hat die Nachwelt nur noch Verwünschungen für diesen Teil ihrer Thätigkeit übrig. Die Kunst ist Wille, und wo es heißt: sie soll, entsteht ein Widerspruch, der zu nichts führt. Und wenn auch ein andrer entdeckte, was der Künstler sollte und er träfe das Richtige, so wärs ja doch nur etwas, was sich dieser schon längst an den Schuhsohlen abgelaufen hat, trotzdem ein solches Gelingen ein ganz immens feines Verständnis und intimste Bekanntschaft mit dem ganzen Schaffen, der Persönlichkeit und den Verhältnissen des Künstlers voraussetzt. Die Art und Weise, wie sich ein selbständiger Künstler klärt, ist eine so ganz andere, daß auch schon der bloße Versuch, mit Bevormundung helfen zu wollen, eine solch krasse Unkenntnis des künstlerischen Schaffens voraussetzt, daß er alles weitere als belanglos dokumentiert und die Künstler nur noch mehr dazu treibt, jede Einmischung und jeden Wunsch des Volkes, auch da, wo sie vielleicht berechtigt sind, kurzer Hand abzulehnen.

Alle werden sich erinnern, mit welch ungebildetem Gejohl die Gebildeten die ersten Ausstellungen der Sezession begrüßten. Wenn das heut besser geworden ist, so liegt das zum Teil daran, daß den Leuten der Erfolg, ja diese zähe Daseinsfähigkeit allein schon imponiert. Zum andern Teil aber ist es Mode geworden, mit der Sezession zu gehen, und schließlich läuft ihr die Menge aus demselben Instinkt zu, aus welchem die Ratten das sinkende Schiff verlassen: wirkliches Verständnis ist blutwenig dabei.

Aber auch heut schreiten noch genug mit lauten Entrüstungsrufen durch die Säle, in denen nichts zum Entrüsten ist. Denn die Zeit, in der die gärende Kunst vieles dem Laien Unverständliche und Ungenießbares brachte, ist fast vorüber und denen, die diesen Most zu Sensationsstückchen verarbeiten, schlägt die Sezession die Thüre vor der Nase zu.

Man sehe sich die Säle der Frühjahrausstellung an. Eine Eliteausstellung von ausgereiften großen Werken soll und kann sie nicht sein; aber sie ist eine Eliteausstellung von interessanten, ernsten und schönen Studien, die der ehrliche Freund wahrer Kunst gern sieht, dankbar für die Gelegenheit, diesen intimen Einblick in das Schaffen der Künstler zu thun; bei denen er sich freut über die vielen Beweise für den Ernst des Strebens, das er erkennt in dem Bemühen, sich das Handwerk, das Können, welches nicht vom Himmel kommt, in ehrlichem Fleiß an der Hand der Natur zu erringen.

Das sollte die Frühjahrausstellung sein; wenn sie

Digitized by Google

nebenbei noch manch durchgereiftes kleines Bild, manch viel versprechendes Anfängerwerk und eine kleine Auswahl interessanter ausländischer Kollektionen enthält — um so besser. Aber wo sind die breiten Massen, die sich daran erfreuten, die auch nur den Wunsch hätten, sich ihr Heim mit diesen Bildern zu schmücken und wenn man sie ihnen schenkte! Und dabei sind es fast alles kleine intime Sachen, ohne ein aufdringliches Feuerwerk von Farben, von einem feinen Geschmack geläutert, der den alten Werken der „neuen Kunst" noch vielfach abging. Daß das Volk eine sich erst klärende Kunst, auch wenn sie für Künstleraugen schon Wundervolles enthält, nicht versteht, ist mehr als entschuldbar; es will das erst mundgerecht gemacht haben. Diesem durchaus berechtigten Wunsche ist die Kunst im Grunde schon lange nachgekommen, mit jedem Jahre vermindern sich die überlauten Proteste gegen die ältere Kunst. Aber was ist die Folge? Je geklärter das rein künstlerische Element zu Tage tritt, im gleichen Maße vermindert sich das letzte Interesse des Publikums! Denn gerade die spektakelmachenden Bilder waren in gewisser Weise doch noch interessant, sie waren gerade recht um auf ihre Kosten schlechte Witze zu machen. Diese Bilder nun verschwinden jetzt mehr und mehr, und der Rest, wenn er auch nur noch reine Kunst wäre, sagt den Leuten gar nichts mehr.

Auch da berührt man eine Sache, in der sich die verderbliche Wirkung der „Volksstimme" und ihrer Sprecher zeigt — und das ist ein Punkt, gegen den auch viele ernsthafte Kritiker fehlen: daß sie sich viel zu viel mit den Komödianten der Kunst beschäftigen. Wenn man das Thun gewisser Maler nur als das unvornehme Bestreben erkannt hat, aufzufallen, warum dann durch übermäßiges Beschäftigen mit ihnen und sei es auch durch Raisonnieren ihren Zweck noch unterstützen! Diese Leute stellten Sachen in die Ausstellung, von denen sie im Grunde selbst am besten wußten, daß sie nur mit einem modernen Rezept gemacht waren — und alle Kritiker thaten ihnen den Gefallen, mit großen Entrüstungsartikeln die Reklametrommel für sie zu rühren, wodurch natürlich nur die stillen, echten Talente Not leiden mußten. Und das ist eine Mission gewesen, die man gerade der Sezession gar nicht hoch genug anrechnen kann: daß sie denen, die es nicht ernst nehmen, Eintritt und Raum versagt hat. Es sind zu ihr viele gekommen, welche sich durch das kolportierte Wort: jetzt nur rasch das Verrückteste gemacht, dann sind wir dort bald die Gefeierten, verleiten ließen, konstruierte und nicht inspirierte Reklamebilder zu malen. Sie haben kein Kapital daraus geschlagen. Die einzige Parole, auf die sich das Pförtchen öffnete, ist Ernst und nur ganz, ganz wenigen, die diesen nicht beweisen konnten, verzieh man ob des mächtigen Talents. Alles andere aber sind die Früchte ehrlichen Ringens — dem, ich wiederhole es, das Volk als solches teilnahmslos gegenübersteht.

Von einem kleinen Kreis von feinsinnig Verstehenden kann aber eine Kunst nicht leben. Die Zeit, in der sie an Fürstenhöfen blühte, ist nicht mehr: wenn sie nicht bald anfängt, von dem ganzen Volke getragen zu werden, muß sie an Entkräftung dahinsiechen.

Wie soll dieser fürchterliche Riß zwischen Kunst und Volk sich schließen? Das Volk hat keinen Sinn für das künstlerische Element mehr, keine Liebe und kein Bedürfnis dafür ist da; wo doch etwas dergleichen wenigstens glimmt, wird das Verlangen gedeckt durch die Surrogate, die den Markt bilden. Der Umsatz für mit Pinsel und Farbe entstandene Erzeugnisse mag so groß sein, wie noch nie — was hilft es, wenn Künstler fein Märtyrer sein heißt; Kunstzeitschriften und Vereine haben wir so viel wie kein ander Land — können sie die Himmelsflamme entzünden, die für das Schöne glüht, an der sich die Kunst wärmen könnte? Eine demokratische Kunstpflege ist an die Stelle begeisterter Mäzene getreten — das Volk aber weiß mit der Kunst nichts anzufangen. Ist diese selbst daran schuld? Nein, außer den schon erwähnten Übergangsformen wäre sie vollkommen fähig, eine Volkskunst zu sein und auch die Dinge, die im Bedürfnis der Menge liegen, künstlerisch zu veredeln. Ist es überhaupt eine organisch hervorgegangene gesunde Kunst? Nach der heute so häufig angewandten Methode der historischen Deduktion muß man das entschieden bejahen.

Es muß also wohl am Volke liegen, bei dem sich in unserm ganzen Jahrhundert das künstlerische Verständnis im steten Rückschritt zu befinden scheint. Von den großen Künstlern des Jahrhunderts lebt allein Ludwig Richter bis zu einem gewissen Grade in der Volkswelt; schon Schwind thut das nicht mehr recht, von Rethel, wohl mit dem Größten, gar nicht zu reden. Was Vautier, Defregger, Knaus so populär gemacht, ist nicht das künstlerische Moment an ihnen; heute ist ein Mensch wie Allers der Mann der Menge, während Klinger, der geschaffen wäre, sich dem zuerst genannten großen Kleeblatt würdig anzureihen, bei so vielen unsrer Gebildeten nur auf Hohn stößt, obgleich er sich doch auf Gebieten bewegt, die ihnen geläufig sein sollten. Und Thoma, dem Person gewordenen deutschen Volksliede, geht es nicht besser.

Die Entwicklung der echten Kunst vollzieht sich nach tiefer liegenden, nicht sichtbaren Gesetzen. Ratschläge helfen da nichts, sie geht den Weg, den sie gehen muß oder sie hört auf zu sein. Und so wird auch die einzige Möglichkeit, die immer tiefer werdende Kluft zwischen ihr und dem Volk als Allgemeinheit zu schließen, die sein, daß das Volk die Brücke schlägt, dann wird ihm die Kunst mit offenen Armen entgegenkommen und gern ihre Devise „die Kunst den Künstlern" in eine natürlichere verwandeln, und die neue Renaissance wird beginnen. Da es aber nur die obersten Tausend, die Aristokraten im Reiche des Geistes sind, die die kleine wahre Gemeinde der Kunst bilden, wundere man sich nicht, wenn von dem jugendfrohen Aufsatz, den sie gemacht, bald nur noch eine überzarte, bleiche Treibhausblume da ist, die sich dem gaffenden Blick der Menge zu entziehen sucht, während der Stamm abstirbt und die Blüten zerflattern.

Schultze-Naumburg.

• **Das geschichtlich „Schöne" in seinen Gegensätzen** — über dieses Thema hat kürzlich Richard Muther in Berlin einen Vortrag gehalten. Die Wiener „Zeit" druckt ihn jetzt ab und ermöglicht auch uns, ihn mit dem Folgenden unsern Lesern zu unterbreiten. —

Im Berliner Museum begrüßt uns gleich am Eingang ein altes Altarwerk aus der kölnischen Schule, und wenn wir es betrachten, so wird es uns, als ständen wir in einem weiten, hohen Dom. Alles wird still ringsumher, und die hehren Gestalten auf dem Bilde führen ihr ruhiges, ernstes Dasein in erhabener Größe. Die Lehre des Christentums: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt" kommt deutlich in der Kunst zum Ausdruck. Die irdische Auf-

Digitized by Google

lösung im himmlischen Erlöser war das Schönheitsideal. So erklären sich die schlanken, ätherischen Gestalten, sanft geschwungen in der Haltung, fast hüftenlos, die Glieder schwächlich, die Hände zierlich, die Gewandung in schwungvollen, weichen Falten herabfließend. Je mehr das Körperliche zurücktrat, umso mehr konnte aus den gemütstiefen Augen das Göttliche hervorleuchten. Und in keiner irdischen Umgebung durften diese Wesen sich aufhalten. Deshalb dehnt sich hinter ihnen prangender Goldgrund aus, der sie wie in himmlische Ferne entrückt, wo der sterbliche Mensch mit seiner Qual nicht hinkommt.

Im 15. Jahrhundert, dem Zeitalter der Entdeckungen, als Columbus nach Amerika segelte und Gutenberg die Buchdruckerkunst erfand, überflutete ein anderer Geist die Welt. An die Stelle des demütigen Glaubens, der bis dahin die Menschheit beherrscht hatte, trat das frohe Gefühl der eigenen Kraft. Statt sich scheu vom Leben abzuwenden, wie im Mittelalter, statt unbefriedigt von der wirklichen Welt auf eine bessere Zukunft im Jenseits zu hoffen, gibt der freigewordene Mensch froh dem Leben sich hin, beginnt sich einzurichten auf der Erde, sich als Herr der Schöpfung zu fühlen, die Kräfte und Geheimnisse, die im Weltall schlummern, sich dienstbar zu machen. Und sofort wirkt diese veränderte Weltanschauung auf die Kunst zurück. Das Bestreben, ein Herrscher über die Natur zu werden, ist fortan auch für den Maler maßgebend. Naturwahrheit und Weltwirklichkeit treten an die Stelle von Weltflucht und mystischer Verzückung.

Nicht, daß sich der Stoffkreis wesentlich verändert hätte. Noch immer malt man Madonnen und Heilige, Wesen einer Religion, die sich aus dem fernen Osten über das gesamte Abendland verbreitet hatte. Aber in der strengen Einfalt des Himmlischen erwacht allmählich alle Anmut, Schalkhaftigkeit und Energie des Irdischen. Die seraphischen Gestalten der früheren Zeit, die ganz Seele waren, bei denen die Seele den Körper asketisch aufgezehrt hatte, daß nur ein verklärter Leib übrig geblieben, Gestalten, die dem Himmel angehörten, aber nicht der Erde, sie machten einer kräftigeren Menschenbildung Platz, die wahres, warmes Leben atmete. Dort allgemeine Gesichtstypen, hier Porträts. Dort ein schematisches System des Ausdrucks und der Geberden, hier reiche Lebenswahrheit, die für jeden einzelnen Fall eine besondere Sprache spricht. Ja, wollend oder nicht wollend sieht man sich bis ans Ende des betretenen Weges geführt und bringt alles Außenwerk der Gestalten mit ihnen selbst in Übereinstimmung, gibt den heiligen Figuren Kleider und Waffen, wie sie gerade üblich sind, läßt sie anstatt in den zeitlosen Gewändern von früher in der Modetracht des Jahrhunderts auftreten, so daß die Wundergeschichten heiliger Überlieferung sich wie alltägliche Vorgänge aus des Malers Tagen abspielen. Und namentlich, man erlöst sie vom strengen Banne des Goldgrundes, vor dem sie sich wie vor leuchtender Himmelspracht bewegten, und breitet die Herrlichkeit der ganzen Natur um sie aus. Das Auge schaut in Zimmer, die genau die Einrichtung des 15. Jahrhunderts zeigen, vor allem aber öffnet sich der Blick in die Weite, auf Berg und Thal, auf Felsenhänge, Wälder und Ströme, Städte und Dörfer, und während im Vordergrund eine heilige Geschichte vorgeht, zieht im Hintergrund reiches sittenbildliches Leben vorüber.

Die Italiener suchten die neue Welt, die sich vor dem Auge des Malers aufthat, namentlich nach der Seite des Zeichnerischen zu erfassen. Eifrig wirft sich der Eine auf das Studium der Anatomie, der genauesten Messung unterzieht der andere den menschlichen Körper, ohne Ruhe und Rast späht der dritte nach den Geheimnissen der Perspektive. Die menschliche Gestalt in aller Eigentümlichkeit ihrer Form, in der ganzen Beweglichkeit ihrer Glieder zu verstehen und zu durchdringen, ist das hauptsächlichste Bestreben der Künstler.

Das Schimmern und Leuchten der Dinge, ihre farbige Bestimmtheit wie ihren stofflichen Charakter im Bilde festzuhalten, bildet die erste Aufgabe, die sich in den Niederlanden die Maler stellen. Gesichter und Hände, Haar, Pelz, Sammet und Linnen, blinkende Harnische, Stein, Gräser und Bäume, selbst Schatten und Reflexlichter suchten sie in ihrer Stofflichkeit farbig wiederzugeben. Das rein Technische der Oelmalerei, das es ermöglichte, die Naturdinge mit so packender Wahrheit zu kennzeichnen, war das hauptsächlichste Feld ihrer Studien.

Auf einem anderen Gebiet errangen unsere deutschen Meister die Palme. Kamen sie als Maler selten über das mühselige Ringen mit der Farbe hinaus, so haben sie als Zeichner Werke geschaffen, die ein eigentümlicher Ruhm deutscher Art und Kunst geworden. Mit schärfstem Künstlerauge hat Hans Holbein in seinen Porträtzeichnungen die Natur betrachtet, mit geistvoller Unmittelbarkeit das wahrhaft Lebensvolle der Erscheinung erhascht. Das Lessingsche „Durch die Augen in den Arm in den Pinsel" ward in ihm zur Wirklichkeit, sei es, daß er mit breiten Rötelstrichen auf malerische Weichheit ausgeht oder durch Pinsel und Tusche plastische Wirkung erzielt oder mit der Feder eine scharf bestimmte und doch vor Leben zitternde Kontur gibt. Aber auch der Zug zum Phantastischen und Humoristischen, der im deutschen Charakter liegt, hatte in der Zeichnung sein geeignetstes Darstellungsfeld. Der Nordländer ist in der langen, düsteren Winterzeit viel mehr darauf hingelenkt, seinen Geist mit traumhaften Gestalten zu erfüllen, als der Bewohner des warmen heiteren farbenhellen Südens, dem die Außenwelt in plastischer Klarheit gegenübersteht. Der Denker, der Dichter wird so im Künstler lebendig. Und in dies Gebiet des Phantastischen, träumerisch Märchenhaften weiß der Griffel weit gelenkiger als der Pinsel dem Geist zu folgen. Wie lassen auf kleinstem Raum sich die stärksten Empfindungen zusammenpressen, hier die kühnsten, durch die Malerei kaum darstellbaren Visionen verkörpern! Der ganze poetisierende Charakter der Zeichnung, die die Dinge mehr als Erscheinungen denn als Körper gibt, selbst die Beschränkung auf Schwarz und Weiß gewährt der Phantasie einen größeren Spielraum. Albrecht Dürer ist hier der Größte der Großen, offenbart in seinen schlichten Holzschnitten und Kupferstichen den „versammelten heimlichen Schatz seines Herzens", da neckisch heiter, dort düster tragisch, da kindlich gläubig, dort von dämonischer Phantastik voll. Der Ritter, der mit festem Mut, gelassenen Schrittes, nicht rechts nicht links blickend, durch eine schreckliche Waldschlucht reitet, bedroht vom Teufel, angegrinst vom Tode; das unheimliche, geflügelte Weib, die Melancholie genannt, das dasitzt, das Haupt auf die Hand, den Arm auf das Knie gestützt, stieren Blickes in innere Betrachtung versunken, nachgrübelnd über das Rätsel menschlichen Daseins — nur in Deutschland konnten sie geschaffen werden. Und neben Dürer steht Hans Baldung mit seiner mächtigen, wilden, kühnen Phantasie, steht Cranach mit seinem naiven, philisterhaft deutschen Humor.

Das 16. Jahrhundert beginnt in den Schacht der Ein-

Digitized by Google

fachheit einzufahren. Nachdem die Italiener ein Jahrhundert lang frische Realisten gewesen, erheben sie sich nun zur Majestät. Bei jenen älteren Meistern fesselte die frohe Lust am Fabulieren, die treuherzige Hingabe, mit der sie die Natur in der Fülle aller ihrer Erscheinungen erfaßten. Man schilderte ein ganzes Stück Welt auf einmal, in voller Bestimmtheit auch der geringsten Dinge bis zum Gerät des täglichen Lebens und den Gräsern und Blümchen der Landschaft. Die großen Linien in der Natur und im menschlichen Körper sehen zu lernen und festzuhalten, die freie Anordnung der Figuren im Raum ist das Problem, das das 16. Jahrhundert sich setzt. An die Stelle des jugendkräftigen überschäumenden Realismus des Quatrocento tritt die Kultur der edlen Form, an die Stelle der herben durchgeistigten Lebenswahrheit Perrochios und Botticellis die plastische formale, animalische Schönheit. Statt der breit epischen Kompositionen herrscht schwungvoller Aufbau, statt des Charakteristischen die verallgemeinernde Reinheit der Zeichnung, statt schlichter Naturabschrift das Streben nach Adel der Konzeption. Maß, Harmonie, große klare Linien und rhythmischer Schwung sind die Worte, die man bei Rafaels Kunst gebraucht, jenen Heiligen, die sich so edel, frei und hoheitsvoll tragen, diesen heiligen Frauen, die von so großgebildeter reicher Körperschönheit sind, daß sie jeder Venus und Minerva zur Seite treten. Ins Riesige, ins Erhabene steigert Michelangelo die Natur, so daß sie sich dehnt und reckt wie von dämonischen Gewalten geschüttelt. Ein Geschlecht von Heroen, unter deren Schritten die Erde erzittern würde, diese Menschen mit den mächtigen Köpfen und breiten Stirnen, der gewaltigen Körperbildung und dem herkulischen Nacken, den athletischen Schultern, der gewölbten Brust, den riesenhaften Schenkeln und der eisernen Muskulatur.

Doch die Möglichkeiten einer solchen über die Natur hinausgehenden formalen Stilisierung sind beschränkt. Versenkt sich ein Maler in die ewig wechselnde Fülle der Einzelerscheinungen, sucht er die reiche Flut des vibrierenden Lebens zu fassen, so ist sein Thätigkeitsfeld ganz unerschöpflich. Sucht er dagegen die Natur über sich selbst zu erheben oder von allem Zufälligen zu reinigen, sieht er es, statt auf den besonderen Fall sich einzulassen, nur auf das Typische, die Regularität der Erscheinung ab, so muß, da diese wenig Abwechslung besitzt, die Form bald zur Uniform werden. Was aus einem selbständigen Künstleringenium innerlich organisch herausgewachsen, Ausdruck von dessen Individualität gewesen war, wird als das formal Lernbare der Kunst von Nachahmern in Regeln gebracht, und das Ergebnis ist dann Schema, ist Schablone. Die lebensvollen, der direkten Umgebung des Malers entnommenen Gestalten, die die großen Freskenzyklen und Andachtsbilder des Quatrocento füllten, machten um die Mitte des Jahrhunderts den bekannten konventionellen Typen der „großen historischen Darstellung“ Platz. Die um sich greifende Stilisierung der Gewandung verdrängte immer mehr das der Wirklichkeit entlehnte Detail. Die genrehaften und landschaftlichen Keime, die sich im 15. Jahrhundert schüchtern ans Licht gewagt, verkümmerten unter dem wuchtigen rhythmischen Schritt, mit dem die große Form einherging. Es kam jene ewige Glätte der Formen, die nur noch „allgemein menschlich“ sind, die äußerliche Wiederholung des leonardesken Dreiecks, der rafaelischen Pyramide, des bartolomeoschen Aufbaues, das Responsionsschema, das durch hunderte cinquecentischer Bilder läuft, die aufdringliche Symmetrie, die Arme und Beine der Figuren bilden, die kalte Eitelkeit, mit der die Linie sich darbietet — ein Verfallzeitidealismus, der nach wenigen Jahren nicht nur Italien überflutete, sondern über ganz Europa, bis nach Spanien und Frankreich, nach den Niederlanden und Deutschland seine Kreise zog.

In der Reaktion gegen diese idealistische Verflachung mußte die Thätigkeit des 17. Jahrhunderts bestehen.

(Schluß folgt.)

Vermischtes.

* Schriften über Aesthetik.

Aesthetische Zeitfragen. Von Johannes Volkelt. (München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck j. Mk. 4.50, geb. Mk. 5.50).

Der Sinn für das Spezifische in der Kunst ist sehr selten, man kann ruhig behaupten, ebenso selten wie die echte künstlerische Begabung selbst. Ist der produktive Künstler gewissermaßen der Mann, der Gebende, so ist die rein rezeptive, mit jenem Sinn ausgerüstete Natur gleichsam das Weib, das Empfangende, und ich habe Ursache zu glauben, daß es den Künstler voll befriedigt, wenn er auf seinem Lebenswege nur einen einzigen Menschen trifft, der sein Werk voll und rein in sich aufzunehmen imstande ist. Einen solchen Menschen fand z. B. Schiller in Körner. Die große Masse pflegt „das in der Kunst allerdings auch vorhandene, aber hier nicht ins Gewicht fallende Verstandesmoment hervorzuklauben und das Übrige höchstens mit in den Kauf zu nehmen“, sie kommt über das Allgemeine, darum aber auch Unwesentliche selten hinaus und dringt nie zum Besonderen und Wesentlichen vor. Es gehören leider auch die meisten Aesthetiker und Kunstrichter zu dieser großen Masse. Nur der mit dem Sinn für das Spezifische in der Kunst Ausgerüstete hat im Grunde in Sachen der Kunst mitzureden; er allein wird nicht in Gefahr kommen, das Bild mit dem Rahmen, die Zeichnung mit dem Kolorit zu verwechseln, die Grenzen der Formen für Schwächen des Künstlers zu halten, statt der ästhetischen moralische und andere Gesichtspunkte unterzuschieben, und was dergleichen täglich gemachte Fehler mehr sind. Auch die größte Bildung, das reinste Wollen bieten für den Mangel des ästhetischen Sinns keinen Ersatz, ja, sie sind, wo dieser Sinn nicht vorhanden ist, oft nur um so gefährlicher, weil sie zur Aufstellung jener angeblich ästhetischen Dogmen und Normen führen, denen das einzelne Kunstwerk dann auf Gnade und Ungnade ausgeliefert ist, und denen es selten, ohne vergewaltigt zu werden, entkommt. Es sind die „Aesthetischen Zeitfragen“ des Leipziger Professors der Philosophie Johannes Volkelt, welche mir diese Gedankenreihen wieder ins Bewußtsein rufen. Ich werde das Buch benutzen, um meine Behauptungen des Näheren darzuthun.

Die Themata der sechs Vorträge, aus denen Volkelts Buch besteht, sind ohne Zweifel bedeutend und zeitgemäß; sie lauten: „Kunst und Moral“, „Kunst und Naturnachahmung“, „Die Kunst als Schöpferin einer zweiten Welt“, „Die Stile in der Kunst“, „Der Naturalismus“, „Die gegenwärtigen Aufgaben der Aesthetik“. Volkelt hatte, wie man sieht, Gelegenheit, sein ganzes ästhetisches System in ihnen zu entwickeln, und er thut auch so etwas, aber leider tritt die wissenschaftliche Leistung ganz zurück gegen allgemeines Raisonnement und Schönrednerei. Anstatt daß ein neuer Standpunkt gewonnen wäre, sehen wir

Digitized by Google

uns in der Hauptsache einem längst überwundenen und von vornherein abzuweisenden gegenüber, und selbst die Heranziehung der neuesten Literatur kann uns nicht erfreuen, da sie ohne Wahl und zum Teil mit Verkennung ihres eigensten Geistes geschieht. In dem Vortrag über „Kunst und Moral“ stellt Volkelt zunächst die Behauptung auf: „Auch die Kunst ist, wie sämtliche Richtungen menschlicher Thätigkeit, höchsten Endes dazu da, die Menschheit auf ihrem Wege zum Guten zu fördern“, und erläutert das gleich durch den Parallelsatz: „Auch der Künstler soll sich mit dem Gefühl erfüllen, daß sein Schaffen sich in die sittliche Entwicklung der Menschheit einzugliedern habe“. Ja, ist denn das wirklich dasselbe? Der erste Satz verlangt eine positive Förderung („die Kunst ist dazu da“), der zweite sagt nur: der Künstler habe sittliches Verantwortlichkeitsgefühl. An solchen Unklarheiten und Widersprüchen darf man sich aber bei Volkelt nicht stoßen. Die Kunst ist nun allerdings nicht dazu da, die Menschheit auf ihrem Wege zum Guten zu fördern. Wenn man bei einer menschlichen Thätigkeit einen Zweck angeben will, so muß man den unmittelbaren Zweck angeben, und der ist bei der Kunst doch gewiß nicht die Förderung des Guten. Volkelt sieht das selber später auch ein, was ihn aber keineswegs hindert, das Moralische noch einmal ausdrücklich für den höchsten Maßstab der künstlerischen Thätigkeit zu erklären. Es ist gar kein Maßstab, die künstlerische Thätigkeit hat einen ganz anderen Ursprung und unterliegt ganz anderen Gesetzen als das Moralische, sie entspringt aus der Region der Triebe, ist mit dem wissenschaftlichen, dem analytischen, dem sie sich als der synthetische gegenüberstellt, der höchste Trieb der Menschheit, bleibt daher zu einem großen Teil unbewußt und kann schon aus diesem Grunde nicht mit dem Maßstabe der Moral, die doch wohl das Bewußtsein voraussetzt, gemessen werden. Mag man die Moral als reines Produkt der Gesellschaft auffassen, mag man eine Tendenz zum Guten als a priori im menschlichen Willen liegend annehmen: die künstlerische Thätigkeit hat sich so wenig darum zu kümmern wie das Atmen, sie unterliegt gewissermaßen kosmischen Gesetzen, die über die unsrer kleinen Erdenwelt weit hinausgehen. Das sollte heute doch endlich nicht mehr bestritten werden. Allerdings behaupte ich, daß der wahre Künstler den sittlichen Menschen, mehr, die bedeutende Individualität voraussetzt, und aus diesem Grunde kann es denn auch keine unsittliche wahre Kunst geben. Aber ein Beförderungsmittel auf dem Wege zum Guten ist diese unter keinen Umständen, ganz abgesehen davon, daß wir den Weg zum Guten noch keineswegs so genau kennen, daß wir der Kunst die sichere Route anzugeben vermöchten. Volkelt schreibt: „Wenn freilich ein Künstler in seinem Schaffen es mit den sittlichen Idealen leicht nimmt, sie gar als verlachenswert hinstellt und die Beschauer oder Leser ins Gemeine herabzerren will, so fügt er seinen Schöpfungen nicht nur einen sittlichen, sondern auch einen schweren ästhetischen Mangel zu. Denn es kommt nun einmal, so haben wir gesehen, der Kunst keine Ausnahmestellung zu; auch sie hat sich der sittlichen Entwicklung der Menschheit einzuordnen; setzt sie sich über diese Zugehörigkeit hinweg, so hat sie damit ihren Kunstcharakter entstellt“. Ich führe diese Stelle zunächst an, um Volkelts Methode zu kennzeichnen; wir haben gar nichts gesehen, er hat nur die allgemeine Forderung aufgestellt, daß die Kunst die Menschheit auf dem Wege zum Guten fördern solle, und benutzt nun diese seine allgemeine Forderung ungeniert als Beweis, daß ein sittlicher Mangel einen ästhetischen bedinge. Leichter kann man sich's doch nicht machen. Wir nehmen in dem von Volkelt gesetzten Fall natürlich entweder nur einen Mißbrauch der Kunstmittel an oder schließen auf eine anormale künstlerische Persönlichkeit, die ihre ästhetischen Schwächen vielleicht durch Frechheit oder Lasziviität verdecken will. Im allgemeinen gehen die Individuen, die die Beschauer und Leser ins Gemeine herabzerren wollen, also die Kunst zu Schweinigeleien benutzen, die Kunst so wenig an, wie die Menschen, welche die Wände der Gotteshäuser bei gewissen natürlichen Verrichtungen mißbrauchen, die Religion; Volkelt beweist nur den mangelnden Sinn für das Spezifisch-Aesthetische, wenn er sie in den Kreis seiner Betrachtungen zieht.

Im weiteren Verlauf seiner Abhandlung kommt er dann zu dem Begriff des Menschlich-Bedeutungsvollen und setzt in dessen Darstellung den Gegenstand, den Inhalt, den unmittelbaren Zweck der Kunst. „Auf der Naturgesetzlichkeit des Menschlichen kann keine Auslese der Gegenstände von Seite der Kunst beruhen. Ihr nachzuspüren ist Sache der Psychologen. Was ich dagegen unter dem Menschlich-Bedeutungsvollen verstehe, dies liegt nach der Seite des Zweckes und Wertes des menschlichen Daseins Ich fasse unter jenem Ausdruck alle die Züge des Lebens zusammen, die für unser Urteil über seinen Zweck und Wert in fühlbarem Grade bestimmend sind. Hierbei ist der Zweck und Wert in weitester Bedeutung zu nehmen, in eudämonistischem, ethischem und metaphysischen Sinne. Menschlich-bedeutungsvoll ist sonach alles, wodurch auf die Stellung von Freude und Leid, von Gut und Böse, von Vernunft und Unvernunft im Leben ein Licht fällt“. Genau mit dem nämlichen Recht könnte man behaupten, daß die Anschauungen und Urteile über Zweck und Wert des menschlichen Daseins als ganz allgemeiner Natur und einander vielfach geradezu widersprechend keine „Auslese der Gegenstände von Seite der Kunst“ gestatteten, daß im Gegenteil gerade das menschlich-bedeutungsvoll sei, was die Naturgesetzlichkeit alles Menschlichen klar darthäte. Aber ich will weder naturwissenschaftliche noch moralische und metaphysische Begriffe in die Kunst hineingetragen sehen: die Sache ist eben die, daß der wahre Künstler die Gegenstände, die er darstellt, zu menschlich-bedeutungsvollen erhebt, und zwar aus seiner Natur heraus, ohne sich über Zweck und Wert des menschlichen Daseins erst ein Urteil zu bilden oder gar sich nach einem solchen im Einzelfalle zu richten. Er schafft Werte, nicht nach Werten, und wir, die wir sein Werk beurteilen, können ja immerhin unser Zweck- und Wertbegriffe anlegen, dürfen uns aber doch nicht einbilden, daß sie dem innern „Muß“ des Künstlers gegenüber irgend etwas bedeuten.

Volkelt teilt die Dichtungen (er hat stets hauptsächlich die Poesie im Auge) nach seinem Wertbegriff ein: 1) in solche, durch die das Gute mit siegreich strahlender Macht hindurchgeht, so daß es auch durch das Herbe und Bittere reinigend durchschlägt, und 2) solche, die uns mit dem trüben Eindruck von der überwiegenden Macht des Willensschwachen und Gemeinen, des Bösen und Abgrundartigen entlassen“, und meint, daß man beide Arten gelten lassen müsse, daß uns aber nur die Dichtungen der ersten Art „Erquickung, mutige, freie, beflügelte Stimmung“ geben. Da kommt schon der Pferdefuß zum Vorschein, und bald darauf hören wir denn auch, daß „ein

Digitized by Google

Dichter, der uns nur oder fast nur Willensohnmacht und Willensverderbtheit zeigt und das Gute überall oder fast überall zu äußerer und innerer Niederlage führt, der Bedeutung des menschlichen Lebens nicht in dem Grade gerecht wird wie ein Dichter, der auch die Macht des Idealen in seinen Dichtungen zum Ausdruck bringt", daß er einseitiger ist. Es kann nach Volkelt etwas typisch und bedeutsam sein, und „doch wird ihm als Mangel anhaften, daß der Macht und der Verwirklichung des Idealen kaum oder gar nicht Raum gegönnt ist". Ich für meine Person glaube auch an ideale Lebensmächte, wenn ich auch die bunten, glänzenden Fahnen, die man als Ideale auszustecken pflegt, nicht als solche annehme, aber ich halte den, der das dunkel sieht, was ich hell sehe (denn auf die subjektive Beleuchtung läuft der Unterschied doch wohl zuletzt hinaus) darum noch nicht für einseitiger als mich. Und für die Kunst zumal ist es gleichgiltig, ob das Ideale als wirklich existierend oder als Illusion dargestellt wird, wenn nur die Menschen, die die Ideale haben oder nicht haben, gut dargestellt sind und die subjektive Wahrheit des Darstellers, wie übrigens stets beim wahren Künstler, vorhanden ist. Ein ästhetischer Mangel ist nie und nimmer daraus zu konstruieren, daß jemand der Macht des Idealen in seinen Werken keinen Raum gönnt; denn die Art der Darstellung wird auch nicht im geringsten von dem Glauben an Ideale und seinem Gegenteil beeinflußt, und selbst die Bedeutung des menschlichen Lebens kann mit oder ohne Ideale gleich groß sein, ja, es ist leicht möglich, daß die Welt ohne Ideale, die gänzlich entgötterte Welt gewaltiger und bedeutender erscheint als die mit den Idealen. Aber man merkt sehr bald, weshalb Volkelt hier seine Ideale bringt, kurz darauf taucht nämlich der schöne Begriff der Befriedigung auf, und damit sind wir denn glücklich bei Julian Schmidt oder, wenn man will, auch gleich bei Nicolai angelangt. „Zum ästhetischen Betrachten gehört ein gewisses leichtes Schweben über dem Gegenstand, und daher ein gleichgewichtsvolles, stachelfreies Verhalten, eine Stimmung, die zu dem Gegenstand in einem angenehmen, befreundeten Verhältnis steht ... Tönt der künstlerische Eindruck mit Entschiedenheit in Mißbehagen und Schmerz aus, so ist dies eine derartige Störung des seelischen Gleichgewichts, eine derartige Aufstachelung des Gemütes, eine derart intim stoffliche Verwicklung mit dem Gegenstand, daß sich das künstlerische Schauen und Genießen nur unvollkommen entwickeln kann". Ich brauche diese Sätze weder als Ganzes noch im Einzelnen unter die Lupe zu nehmen; jeder sieht ohne weiteres ein, daß auf solchem Wege wieder das Behagen aller bequemen und wenig tiefen Geister zum alleinigen Maßstab erhoben wird. Volkelt selbst sucht sich mit einer ästhetischen Antinomie — er hat diesen Begriff aus Kant herübergeholt und thut sich nicht wenig auf die Entdeckung solcher Antinomien zu gute — aus dem Handel zu ziehen. „Die Forderung des Menschlich-Bedeutungsvollen verlangt, daß auch solche Stoffe behandelt werden, die uns ihrem Inhalt nach mit vorwiegend unlustvollen Gefühlen erfüllen. Und doch ist andrerseits das ästhetische Betrachten nur dann ein vollkommenes, wenn der dargestellte Inhalt endgiltig das Gemüt in Gleichgewicht und Befriedigung versetzt. Diese Antinomie läßt sich nicht wegschaffen, sondern nur auf ein möglichst geringes Maß zurückführen". Ich halte die Antinomien, diese wie die andern, die Volkelt entdeckt, aufrichtig gestanden für nichts anderes als Eselsbrücken — sit venia verbo! Man will eine möglichst angenehme Kunst, kann die ernste Kunst, so unbequem sie ist, aber doch nicht völlig abweisen, und so findet man sich auf diese Weise mit ihr ab. Natürlich taucht dann bei Volkelt auch das Schillersche „ästhetische Spielen" wieder auf; das ästhetische Betrachten soll demgemäß das Gepräge der Stille, des Gleichgewichts, ja, einer verhältnismäßigen Kühle haben. Ich aber sage: Wen ein Kunstwerk nicht bis ins Tiefste aufzurütteln vermag, wer nicht sein ganzes Herz daran hingibt, für den ist die Kunst im höchsten und tiefsten Sinne nicht da, ebenso wie der kein Künstler ist, der seine Werke nicht, wenn auch nicht in buchstäblichem Sinne, erlebt. Ich leugne nicht, daß es eine ästhetische Feinschmeckerei gibt, und daß manche Werke geradezu dazu einladen, weit höher aber steht mir jener erste gewaltige Eindruck des Kunstwerks, der uns weinen und lachen, erglühen und erzittern macht und sich doch sehr wohl mit der Erkenntnis des Werks in seiner Totalität verträgt, ja, diese voraussetzt. Das Begehren und Wollen ist zwar bei dem ästhetischen Schauen aufgehoben, da wird nie vergessen, daß wir einer Welt der Illusion gegenüberstehen, aber sonst ist der ganze Mensch da, nicht etwa, wie Volkelt annimmt, ein Abstraktum von Mensch, das ein überindividuelles Leben führt, sondern das ganz bestimmt geartete, konkrete Individuum, das so und nicht anders fühlen kann. Und so muß es auch jede Wirkung der Kunst über sich ergehen lassen und wird das auch, wenn eben der richtige Künstler kommt, selbst den Schmerz, der einen Stachel in sich trägt. Haben wir doch sogar eine Gattung der Poesie, die Tragödie, die, indem sie den ewigen Zwiespalt zwischen dem menschlichen Wollen und Vermögen zu ihrem einzigen Gegenstande macht, deutlich genug darüber belehrt, daß der Schmerz in der Kunst sein unveräußerliches Recht hat, wohlverstanden, der Schmerz, gegen den es kein Heilmittel gibt. „Wo Wunden noch zu heilen sind, hat die Tragödie nichts zu suchen". Volkelt braucht freilich die Tragödie als Beweis, daß in dem Eindruck, den manche Gattungen von Kunstwerken hervorbringen, stets moralische Erregungen enthalten seien!

(Schluß folgt.)

Adolf Bartels.

Inhalt: Von der Schauspielkunst. — Rundschau. — Dichtung. — Schöne Literatur. (Wir Gebildeten. Von Hans Schliepmann. Feuer und Schwert im Sudan. Von Rudolph Slatin Pascha). Schriften über Literatur (Lyrische Dichtung und neuere deutsche Lyriker. Von Alfred Biese). — Musik: Musikliteratur (Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama. Von Felix Weingartner). Verdunkelung des Saales bei Konzerten. — Bildende Künste: Kunstblätter und Bilderwerke (Das Museum. Biko dzukan, japan. Vorlagenwerk). Berichte über bildende Kunst. Münchener Bericht I. Das geschichtlich „Schöne" in seinen Gegensätzen. — Vermischtes: Schriften über Aesthetik (Aesthetische Zeitfragen. Von Johannes Volkelt).

Den verehrl. Redaktionen zu geneigter Beachtung. Nachdruck der Originalbeiträge unsres Blattes gestatten wir nicht nur gern, sondern wir bitten sogar im Interesse der Sache darum, müssen jedoch deutliche Quellen-Angabe zur Bedingung machen. **Redaktion und Verlag des Kunstwarts.**

Digitized by Google

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

die bei der Kunstwart-Leitung eingelaufen sind.

Von den bei uns bis zum Schluß des Heftes eingelaufenen neuen Erscheinungen verzeichnen wir hier vorerst die Titel der nachstehenden, und bleibt eine Besprechung, soweit eine solche für die Leser des Kunstwart ersprießlich scheint, vorbehalten.

D'Annunzio, Gabriele, Der Unschuldige. Roman. 8°. 428 SS. Berlin, S. Fischer Verlag. Mk. 4.—

Bartels, Adolf, Der dumme Teufel oder die Geniesuche. Komisches Epos. 12°. 169 SS. Dresden, Dresdener Verlagsanstalt (V. W. Esche.) Mk. 1.35.)

Buchkremer, Joseph. Die Architekten Johann Joseph Couven und Jakob Couven. Mit 8 Lichtdrucktafeln und 92 Abbildungen. 8°. 119 SS. Aachen, Cremersche Buchhandlung. Mk. 4.—

Dostojewski, Fedor, Ein Roman in neun Briefen. Drei (bisher unveröffentlichte) Novellen. 8°. 144 SS. Berlin, S. Fischer Verlag. Mk. 1.—

Garin, Paul, Dulcamara. Harmlose und unmaßgebliche Gedanken über Gott und die Welt, Religion und Philosophie, Kunst u. s. w. Gr. 8°. 327 SS. Regensburg, W. Wunderling, Mk. 3.—, geb. Mk. 3.50.

Gröger, Fannie, Himmelsgeschichten. 8°. 148 SS. Berlin, S. Fischer Verlag, Mk. 2.—

Heinrich, Justus, Johannes. Ein modernes Evangelium. 12°. 65 SS. Berlin-Wilhelmshagen, Verlagshaus für Volksliteratur, C. Teistler & Co. Mk. 1.50.

Klee, Prof. Dr. Gotthold, Grundzüge der deutschen Literaturgeschichte. Für höhere Schulen und zum Selbstunterricht. 8°. IV und 180 SS. Dresden, Georg Bondi, Mk. 1.50.

Kophamel, Luise, Irmgard, die Sternenbraut. Eine Pensions- und Backfischgeschichte. 12°. 105 SS. Rostock, C. J. E. Volckmann, Mk. 3.

Kraepelin, Karl, Naturstudien im Hause, Plaudereien für die Jugend. Mit Zeichnungen von O. Schwindrazheim. 8°. 174 SS. Leipzig, B. G. Teubner, geb. Mk. 3.20.

Lienhard Fritz, Wasgaufahrten. Ein Zeitbuch. 8°. 173 SS. Berlin, Hans Lüstenöder. Mk. 1.50.

Müller-Guttenbrunn, Der suspendierte Theaterdirektor. 12°. 62 SS. Leipzig, Georg Heinrich Meyer, Mk. 0.75.

Reulurg, Wilhelm, Distichen. Politisches und Unpolitisches. Neue Ausgabe. 90 SS. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. Mk. 3.—.

Roth, Georg Barthel und Uhlmann-Bixterheide. Unser Weg. Dichtungen. 8°. 191 SS. Köln, J. G. Schmitzsche Buch- und Kunsthdlg. (F. Sohn und J. F. Laué.) Mk. (?).

(Forts. s. folgende Seite!)

Für Liebhaber und Sammler. — Für Lehrer, Studierende und Anstalten!

Ein reicher Schatz von Motiven

für Künstler und Musterzeichner, für Kunstindustrielle und Kunsthandwerker!

Die Renaissance im Kunstgewerbe.

Sammlung ausgeführter Gegenstände des XVI. und XVII. Jahrhunderts.

Redigiert und gezeichnet **von Max Bach.**

Mit 72 Tafeln in Farbendruck. *Stuttgart. Folio-Format. In Mappe.*

Statt 30 Mark **für 10 Mark.**

Inhalt: Erzeugnisse der Goldschmiedekunst. — Möbel und Holzarbeiten. — Gewebe, Stickereien, Tapeten, Lederarbeiten. — Keramik. — Glasindustrie. — Steinarbeiten, als: Kandelaber, Wannen Arbeiten in Alabaster und Speckstein. — Broncen- und Messingwaaren. — Schmiede- und Schlosserarbeiten. — Arbeiten in Zinn etc.

Bei der ausserordentlichen Bedeutung des Renaissance-Stils für unsere heutige Kunstübung tritt der Wert obigen Werkes besonders hervor. Es entfaltet auf dem Tisch der Werkstatt, wo man gern alles, was man braucht, zur Hand hat, die Schätze eines Museums und bietet in seinen Darstellungen eine ganze Reihe von Gegenständen, die noch in keinem andern Werke reproduziert sind. Vor allem ist aber die ganz vortreffliche Ausführung der einzelnen Abbildungen, die in Zeichnung wie Kolorit die dargestellten Gegenstände scharf und genau treffen, hervorzuheben. — Der Preis von 10 Mark ist in Anbetracht, dass einige Tafeln allein einen Wert von 3 Mark und mehr haben, ein enorm billiger. — **Diese aussergewöhnlich günstige Offerte gilt nur, soweit der noch vorhandene geringe Vorrat an Exemplaren ausreicht.**

Besprechungen aus verschiedenen Fach-Zeitschriften:

Zeitschrift des Kunstgewerbe-Vereins, München: Die durchgehends in gutem Farbendruck hergestellten, durch kurzen, sachgemässen Text erläuterten Reproduktionen erstrecken sich auf: u. s. w. Die bisher vorliegenden Lieferungen liefern den Beweis, dass wir es hier mit einer ebenso hervorragenden wie empfehlenswerten Publikation zu thun haben.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums: Dieses Werk veröffentlicht eine grosse Anzahl mustergiltiger Objekte aus allen Gebieten der Kleinkunst und Kunstindustrie, alles sehr gut gezeichnet und in Farbendruck ausgeführt.

Kunst für Alle: Die Darstellung ist durchweg gut; der Farbendruck erreicht sogar, z. B. bei einem Blatt mit Sammt- und Seidenstoffen, eine Höhe, der gegenüber der Preis als ein erstaunlich billiger bezeichnet werden muss. 150

Buchhandlung Gustav Fock in Leipzig. Neumarkt 40. Magazingasse 4.

Antiquitäten-Auktion

in Frankfurt a/Main.

Die bekannte **Antiquitätensammlung** des Herrn

Heinrich Eduard Stiebel von hier

wird **Montag** den 4. **Mai** und folgende Tage im Auktionssaal für Kunstsachen **Neue Mainzerstraße 66 in Frankfurt a/Main** versteigert. Reich illustrirte **Kataloge** gratis und franko. **Ausstellung:** Samstag den 2. Mai von 10—6 und Sonntag den 3. Mai von 10½—1 Uhr.

Rudolf Bangel.

Gemälde-Versteigerung

in Frankfurt a/Main.

Die ausgewählte **Gemälde-Gallerie** älterer Meister der sel.

Frau Sophie Jacobi-Keutzer Wwe. von hier

wird im Auftrag der Erben **Freitag** den 8. **Mai** Vormittags 10 Uhr im Auktionssaale für Kunstsachen **Neue Mainzerstraße 66 in Frankfurt a/Main** versteigert. In dieser Sammlung befindet sich ein Hauptwerk des Meisters

Grosse Landschaft von Rembrandt.

Illustrirte **Kataloge** gratis und franko. **Ausstellung:** Samstag den 2. Mai von 10—6 und Sonntag den 3. Mai von 10½—1 Uhr.

152 **Rudolf Bangel.**

Ant. Richard, Düsseldorf

135 fabriciert **ausschliesslich** als **Specialitäten:**

Gerhardt's Caseïn-Bindemittel,

zur Herstellung **wirklich matter Malereien** durch Mischen mit **beliebigen trockenen** Farben, **zeichnet sich aus** durch **sammtartige, tiefste, leuchtende und feurigste Töne, leichte und lohnendste Behandlung, dauerhaft u. wetterfest.**

Digitized by Google

Beachtenswerte
Neue Erscheinungen
(Fortsetzung).

Sammlung Franckh. Bd. 1—4. Musset, Wahre Liebe. Coppée, Fünf Novellen. Maupassant, Auf der Reise und andere Geschichten. Heyse, Einer von Hunderten, Hochzeit auf Capri. Alle mit Illustrationen. 16°. Stuttgart, Franckhsche Buchhandlung, W. Keller & Co. Jeder Bd. Mk. 1., geb. Mk. 1.80.

Widmann, J. V., 'Bin der Schwärmer. Idyll. Mit Zeichnungen von Fritz Widmann. 12°. 70 SS. Frauenfeld, J. Huber. Mk. 2.40.

Wolfram, Ernst, Bürgerzopf. Schauspiel in 4 Aufzügen. Aarau, Druck und Verlag von H. R. Sauerländer & Co. Kl. 8°. VI und 182 SS. Brosch. Mk. 2.—

Einer jeden No. unseres heutigen Blattes liegt eine Preisliste der **„Ersten holländ. Cigarren-Fabrik von A. Meeuwesen & Cie Nachf., Wilh. Look Geldern a. d. holl. Grenze"** bei. Diese Fabrik hat ihr Stammhaus in **Holland** und ist infolge der nahen Beziehungen zum Mutterlande im Stande ihre durch unzählige freiwillige Anerkennungsschreiben als vorzüglich anerkannten Fabrikate aus den besten überseeischen Tabaken herzustellen, weshalb wir diesen Prospekt einer besonderen Beachtung empfehlen.

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:** **Gallerie-Bilder Italiens, Handzeichnungen**, gratis und franko von **G. Brogi**, Via Tornabuoni, **Florenz.** (115

Das Atelier
Organ für Kunst und Kunstgewerbe
Erscheint Anfangs und Mitte jeden Monats.

Verlag: **Hans Rosenhagen.** Redaction: **Wilhelm & Brasch.**
Geschäftsstelle **BERLIN SW.,** *Schützenstr. 63.*

Das **„Atelier"** *bringt aus der Feder namhafter Fachschriftsteller und Kritiker sachgemässe, anregende Berichte über alle Bewegungen im Bereiche der modernen Kunst, des Kunstgewerbes und der Architektur, ferner erschöpfende Mittheilungen über sämmtliche Begebenheiten innerhalb dieses Gebietes. Durch die Reichhaltigkeit seiner Originalartikel und durch die Fülle der allgemein interessanten, übersichtlich zusammengestellten Kunstnachrichten hat sich das* **„Atelier"** *einen grossen Leserkreis erworben.*

Abonnements *können mit jedem Heft begonnen werden. 6 Hefte (3 Monate) Mk. 2.—.*

Inserate *finden wirksamste Verbreitung; Preis der 3 gespalt. Petitzeile* **40** *Pfennige.* 114

1794
GEGRÜNDET
RUD. IBACH SOHN
HOFPIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS
FLÜGEL
PIANINOS
Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils
BARMEN Neuerweg 40
KÖLN A. RH. Neumarkt 1a.
81

Neu für Pianinos D.R.Patent Muster-Schutz.
Lindner's Repetier-Mechanik
prämiiert
Franz Lindner.
DRESDEN, Güterbahnhofstrasse 11.
Auf bestensystemen aufgebaut, von hervorragenden Künstlern anerkannt
Gegründet 1877. Prospekte kostenlos.
67

Sezession 1896.
Prinzregentenstrasse MÜNCHEN Prinzregentenstrasse.
FRÜHJAHRS-AUSSTELLUNG
Mitte März bis Ende April.
144

DER AKT
100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen.
Gestellt und herausgegeben v. **Prof. Max Koch**, Historienm. Archit. u. Bildh. **Otto Rieth.**
10 Hefte à 10 Taf. 24×32 cm à M. 5.— pro Heft. 100 Taf. in eleg. verschliessbarer Mappe M. 50.
Berlin S. 53. Internationaler Kunstverlag M. Bauer & Co.
100

Ständige Kunstausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft
im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.
Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.
Eintritt 50 Pfg.
Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Sekretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft. **Der Vorstand.**
101

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Beiliegend eine Ankündigung der Illustrierten Wochenschrift „Simplicissimus", München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über
Dichtung, Theater, Musik und bildende Künste.

Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen thun.
Richard Wagner.

15. Heft. Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. Herausgeber: Ferdinand Avenarius. Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. 9. Jahrg.

Tageskritik über bildende Kunst.

Es mag schon viele, viele Jahre her sein, da stellte ein Abonnent an seine Zeitung die Frage, warum sie denn nur über die Theateraufführungen und die Konzerte berichte, nicht auch über Bilder. Die öffentlichen Ausstellungen, die sich ja seit der Mitte des Jahrhunderts so vermehrten, seien doch des allgemeinen Interesses würdig. Der kluge Redakteur mag die Bedeutung dieser Anregung schnell begriffen haben. Er überlegte, daß die Ausstellungen thatsächlich eine Form des Kunstangebotes wären, die der Gegenwart und der Zukunft eigentümlich sei, und daß durch die Oeffentlichkeit, welche die Zeitung fortsetze, das Publikum wirksamer für diese Einrichtung interessirt werden könne. So entstand die laufende Kunstkritik.

Heute ist sie zu großer Herrschaft gediehen, wenn es auch immer noch bedeutende hauptstädtische Zeitungen gibt, in denen sie eine Aschenbrödelrolle spielt. Sie ist, obwohl von so mächtigem Einfluß, doch so voller Probleme, daß es nicht überflüssig scheint, sie einmal unter den drei Hauptfragen zu betrachten: wer soll sie schreiben? wie soll sie geschrieben sein? an wen wendet sie sich?

Wer soll sie schreiben? Hierauf gibt es zwei mögliche Antworten: einer, der selbst vom Bau ist, oder einer, der es gerade nicht ist. Es liegt nahe, hier die Vergleiche mit anderen Künsten heranzuziehen. Wir haben literarische Kritiker und Musikkritiker, welche selbst Dichter und Musiker sind. Sobald sie ihr Amt unter allgemeiner Anerkennung verwalten, wird man finden, daß sie in der Musik selbst nichts Durchgreifendes geleistet haben, während sich in der Dichtkunst eher ein bedeutendes Schaffen mit einem gerechten Kritisieren vereinigt. Die Dichtung ist ein so weites Gebiet, ist so sehr in der ganzen Breite des wirklichen Lebens ausgedehnt, daß sich hier Naturelle verstehen können, ohne sich irgendwie zu berühren. Sobald die Künste technischer werden, also sobald wir ins Gebiet der Musik, Malerei, Plastik eintreten, wird die Subjektivität in der Beurteilung stärker. Denn dann ist das eigentliche Schaffensgebiet enger, das beackerte Feld ist kleiner und alle Größe ruht in der Stärke der betreffenden Empfindung. Hier stoßen sich die Naturelle eher, und es wird eher möglich, daß ein Schaffender bei der Beurteilung eines andern Schaffenden durch sein Temperament gestört wird. Gleichzeitig erfordern aber diese Künste ein bedeutendes technisches Wissen, und, wer sich dieses nicht angeeignet hat, wird in der Kritik nicht mitreden dürfen. So entsteht folgendes Dilemma: dieselben Künste, welche in der Kritik eine gewisse Summe technischer Erfahrung voraussetzen müssen, schließen den besten Techniker, den Künstler selbst, wieder von der Kritik aus, da seine Subjektivität gefährlich wird.

Ich will dies zunächst mit einigen Beispielen belegen. Die Berliner Organe, welche ich genauer

Digitized by Google

beobachtet habe, beschäftigen in der Kunstkritik erstens Journalisten, die alles machen je nach ihrer Geschicklichkeit, zweitens historisch gebildete Kunstgelehrte, drittens einige wenige Maler, unter ihnen sogar einen sehr bekannten. Ludwig Pietsch, der einzige, den ich hier nennen will, gehört insofern auch der letzten Klasse an, als er auf seine frühere praktische Thätigkeit viel gibt und gern zu sprechen kommt. Bei ihm kann man beobachten, wie schwer es wird, für einen mit den Augen der Zeichnungs-Aera Aufgewachsenen unsere Malerei-Aera gerecht zu beurteilen. Für einen Menzel ist er seit langer Zeit tapfer eingetreten, die koloristischen Mängel irgend eines Bildes aus dem Zeichnungs-Stil sieht er nicht, und irgend ein modernes Werk, das etwa nur auf farbliche Wirkungen gemalt ist, macht ihn ratlos. Er ist innerlich zu sehr Zeichner, um sich zu Bewußtsein führen zu können, daß der zeichnerische und der malerische Stil eben Beides nur Standpunkte sind, wie die ganze Kunst kein Ziel, sondern ein Prozeß ist, in dem es weniger ein Gut und Schlecht, als ein Stark und Schwach gibt. Der Historiker wird diesen ersten Satz aller Ästhetik immer im Bewußtsein tragen. Denn, wenn er die Geschichte mit der Seele durchlebt hat, weiß er aus tausend Fällen und aus allen Zeitaltern, wo das Wesentliche der Kunst liegt und wo es nicht liegt. Aus der Geschichte allein gewinnt er den Blick für jene Rassenechtheit und persönliche Größe, aus der — manchmal unter Begleitung der genialsten „Fehler" — das Holz der bleibenden Kunst wächst. Er wird der wahre Kritiker sein, *wenn* er die empfundene Geschichte in lebendigem Interesse auf unsere Zeit zu übertragen weiß. Die nötigen technischen Kenntnisse — bei der Musik ist es verwickelter — wird er sich leicht aneignen. Und sollte er gar einmal zwei Pinselarten verwechseln, so ist der Nachteil lange nicht so groß, als derjenige, den die Kritik des schaffenden Künstlers mit sich bringt. Man führe zehn Künstler vor ein gutes Bild, auf dem Wasser dargestellt ist; sieben mindestens werden sagen, es sei kein Wasser. Sie wissen nicht, daß jedes Auge das Wasser. Gott sei Dank anders sieht. Man könnte die wunderbarsten Beispiele von Künstlerkritik sammeln, die stets am Wesentlichen vorbeischießt und an das Unwesentliche sich klammert, obwohl ich auch Künstler kenne, die im einzelnen Falle — wenn es ihnen „liegt" — den Nagel auf den Kopf treffen. In Berlin sagte mir neulich ein Maler vor einem Bilde, er sehe ordentlich darauf das Modell sitzen, wie der Künstler zu ihm spricht: nur noch ein Weilchen, bitte, Sie sind bald erlöst. Ich fragte den Künstler und er gab mir die überraschende Antwort, daß er zu der betreffenden Figur gar kein Modell gehabt, sondern einzelne Skizzen zu einer Phantasieschöpfung vereinigt habe. So kann sich also selbst ein Maler irren. Ich möchte die Kritik nicht zwar von allen Künstlern grundsätzlich ferngehalten wissen, besonders wenn sie nicht von Natur neidisch sind, aber ich halte die historische Bildung für wichtiger.* Denn sie macht das Auge vorurteilsfrei und läßt es das Wesentliche erkennen. Und gewöhnlich vertragen sich wahre historische Bildung und wahres Schaffen nicht miteinander.

Die Form der Kunstkritik ist noch im Werden begriffen. Sie kann entweder ein Bericht oder ein Feuilleton sein. In den meisten Fällen ist sie heut noch Bericht, und wenn auch hin und wieder die Persönlichkeit des Verfassers einige Schritte in den Vordergrund tritt, so bleibt doch im Ganzen der Chronikenton gewahrt. Wiederum ist Pietsch hier das Muster seiner Gattung; selbst Ausstellungen, die er für schlecht erklärt, nimmt er Werk für Werk durch und er hat für jeden Namen ein paar Adjektiva bei der Hand. Andere machen es nur kürzer. Von der bedeutsamen Entwicklung, die das Feuilleton unterdessen als selbständige Kunstform erlebt hat, ist in dieser Kritik noch wenig zu merken. Die Kunstform des Feuilletons ist zu charakteristisch für unsere Zeit, als daß man sie mißachten sollte. Und es gibt wahre Künstler des Feuilletons, das seine eigenen Gesetze und eigenen Wirkungen hat. Vielleicht wird sich erst später einmal der große Einfluß des modernen Feuilletons übersehen lassen. Man wird die aphoristische Freiheit seines Stiles bis in die Philosophie, bis zu Nietzsche, mit Vergnügen verfolgen. Man wird auch die litterarische Kritik von ihm beeinflußt finden, sodaß sie sich aus dem Bericht zum Kunstwerk entwickelt. Es ist dabei nicht nötig, den Ernst zu verlieren. Neulich wurde die rein feuilletonistische Gattung der beliebtesten Wiener Theaterkritik mit der ernsteren Arbeit Berliner Stils verglichen. Man muß in der That einige Kritiken z. B. Schlenthers als Kunstwerke lesen, sie haben Buchwert und verbinden die Kunst des Schriftstellers mit der Gediegenheit des Kritikers. Es ist zu vermuten, daß die Kunstkritik der Tagesblätter in diesen Weg einlenken wird. Die bildenden Künste sind gar kein armes Material für eine Verselbständigung des Kunstfeuilletons, und der Kritiker wird alle Gefahren vermeiden, wenn er hinter der schriftstellerischen Gestalt-

*) Wir erlauben uns hier wieder einmal daran zu erinnern, daß unsere Herren Mitarbeiter nicht immer zugleich im Namen der Redaktion sprechen. Was zu einem guten Kritiker nötig ist, fehlt selbstverständlich einem Künstler zumeist; er ist keineswegs, wie manche glauben, schon zur Kritik befähigt, *weil* er Künstler ist. Im Gegenteil: seine künstlerische Thätigkeit arbeitet der kritischen zuwider. Wo aber doch einmal mit einem bildenden Künstler in einem Körper zusammen ein tüchtiger Kritiker wohnt, da begrüßen wir ihn ganz besonders freudig, denn der Kritiker kann sich dann vom Künstler das *Auge* leihen. Es scheint, daß wir wirklich feingebildete Augen bei Nichtkünstlern für seltener halten, als der Herr Verfasser. K.-L.

Digitized by Google

ungskraft, die aus einer Ausstellung etwa eine Versammlung von Menschen und aus einem Bilde etwa ein Gedicht in Prosa macht, den Ernst seiner Meinung in voller Deutlichkeit durchblicken läßt.

Doch diese Frage hängt zu eng mit unserer letzten zusammen, als daß man sie ganz getrennt behandeln könnte. Die Künstler werden oft jene Aufzählungen mehr lieben, die ganz im Stoffe stecken bleiben und in der Besorgnis um Vollständigkeit ihnen die Gewähr bieten, daß ihr Name wahrscheinlich nicht ausgelassen wird. Das Publikum wird sich durch schriftstellerisch selbständigere Erzeugnisse, auch wenn sie nicht alle Namen aufzählen, eher für das Kunstwerk interessieren lassen, zumal für das einzelne, wie es doch sein soll — und wird die Gänsemärsche der Namen ermüdend und unwichtig finden. Schreibt nun der Kritiker für die Künstler oder für das Publikum? Ich bin immer mehr zu der Ansicht gekommen, daß er nur für das Publikum schreibt, d. h. zu schreiben hat, wenn er eine wirkliche Frucht seines Schreibens sehen will. In den seltensten Fällen wird ein Künstler durch eine Kritik auf andere Bahnen gebracht werden. Im Einzelnen mag er hier und da eine Anregung schöpfen, im Ganzen werden ein paar gedruckte Zeilen ihn in seinem Naturell nicht ändern, das dazu viel zu tief sitzt. Eher kann ein persönlicher Verkehr mit ihm fruchtbar werden. Wenn sich Mensch zu Mensch gesellt, erschließen sich die Naturen viel tiefer, als in hundert Worten mit der Scheinheiligkeit der gedruckten Autorität. Wenn man sich frei aussprechen kann und nicht um einzelne Sachen feilscht, ist ein Eingehen, eine Beeinflussung, eine Verständigung eher möglich. Wenn der Künstler den Kritiker unter vier Augen sieht und sein redliches Bemühen, seine weiten Gesichtspunkte, sein begründetes Urteil über jede Einzelheit jedes Bildes kennen lernt, wird er, wenn er guten Willens ist, einen Berater in ihm finden. Und umgekehrt, wenn der Kritiker den Künstler in seiner ganzen Umgebung kennen lernt, den Geist seiner Werkstatt begreift, seine Werke unter seiner Anleitung studiert und vergleicht, wird er gerechter werden, als wenn er im geschäftlichen Schritt die Wände der bunten Ausstellungen abläuft. Eine solche Verständigung zwischen Künstler und Kritiker wird in der gedruckten Besprechung niemals möglich sein.

Wohl aber ist ein fruchtbares Ziel zu erkennen, wenn sich der Kritiker ans Publikum wendet. Er wird die Kritik der Bilder selbst, die ja sein Amt ist, darum nicht vermeiden, er wird sie nur an eine andere Adresse richten, und so auch in eine andere Form bringen. Er wird in erster Linie fördern, wo es etwas zu fördern gibt; er wird liebenswürdig im Tadel sein, wo er nicht durch die Macht des gedruckten Wortes alle Keime ersticken will; er wird schweigen, wo ihm Schweigen die beste Kritik erscheint; er wird nur dort scharf und bitter werden, wo er Gefahr wittert und Falschheit entdeckt. In Allem wird er sich bemühen, das große Publikum, welches heute die Kunst zu erhalten hat, nachdem Fürsten und Adel aus der ersten Reihe zurückgetreten sind, in der fruchtbarsten Weise für den Gang und die Ereignisse der künstlerischen Zeitgeschichte zu interessieren. In der wirtschaftlichen Frage der Kunst, die vielleicht noch brennender werden wird, als sie heute schon ist, nimmt er dann eine der wichtigsten Vermittlungsstellen ein. Bei dem immer größer werdenden Abstand zwischen echtem Angebot und kapitalistisch kräftiger Nachfrage unter dem Einfluß unserer allenthalben industriellen Kultur, hält er, wenn er sein Amt klug verwaltet, das große Buch in der Hand, in dem Soll und Haben der Kunst geregelt wird. Und hat er einmal ein großes Kunstwerk erkannt und in seiner Bedeutung dargestellt und, wenn es seinen Mäzen findet, dem Künstler dadurch den Boden geebnet, so kann er sich wenigstens sagen, daß er auch für diesen etwas geleistet hat. Dann sind es nicht mehr blos Worte, dann ist es eine Wirksamkeit.

Oskar Bie.

Rundschau.

Dichtung.

• **Schöne Literatur.**

Der dumme Teufel oder die Geniesuche. Komisches Epos in zwölf Gesängen von Adolf Bartels. (Dresden, Dresdner Verlagsanstalt V. W. Esche).

Die Hölle ist heruntergekommen; faßweise zwar wie Heringe werden die Seelen hereingerollt, aber es ist schlechte Ware: des Teufels Großmama sehnt sich nach Kerlen wie Faust einer war, nach einem Genie, das Leben in die Bude bringe, nach einem Gewaltigen, „bestimmt, die Wahrheit neu zu offenbaren, daß alle Großen doch zum Teufel fahren". Wer kann ausgeschickt werden, zu verhüten, daß wenigstens der nächste Große nicht wieder der Hölle weggefangen werde? Alle drücken sich um den Auftrag, bis auf einen, den dummen Teufel, der will's unternehmen, im Lande der Dichter und Denker noch das Genie zu finden. Seit er auf der Oberwelt in den deutschen Schwänken gespukt hat, sind dreihundert Jahre verflossen, die hat er benützt, sich wacker mit den Deutschen zu beschäftigen: er hat ihre ganze Bildung genossen „und mitgeträumt auch ihren dümmsten

Digitized by Google

Traum" — ja, wunderbar zu sagen, es ist in ihm, dem Höllensohne, „ein Etwas aufgeschossen, das heißt »Gemüt«". Großmama meint auch wirklich: „Vielleicht hast du die Nase fürs Genie". Und nun fährt der dumme Teufel in die leibliche Hülle eines verbummelten Studenten, den gerade Satan holen will, und als Studiosus Aler Meier tritt er die irdische „Geniesuche" an.

Man muß sich diese Einleitung gegenwärtig halten, will man die nun folgenden satirischen Fahrten recht genießen, auf denen die mannigfaltigsten Erscheinungen der heutigen deutschen Kultur vom Verfasser so ernst und so lustig beleuchtet werden, wie die deutsche Literatur der Gegenwart in dem Gesange von „Pegasus im Hoppegarten", der der Oeffentlichkeit zuerst von den Blättern des Kunstwarts „erklungen" ist. Es war fein und wohl gethan, hier statt eines gescheiten „diabolischen" den braven dummen Teufel zum Helden zu nehmen, dessen humoristische Gestalt schon die Späße unserer Altvordern gut kannten. Denn ein gescheiter Höllensohn hätte nicht thun können, was der dumme Teufel bereitwillig thut: er hätte nicht gläubig ernst genommen, was wir Menschen ernst zu nehmen scheinen, er wäre auf unser Scheinwesen nicht „hereingefallen" und hätte somit Ironie und Satire außerordentlich erschwert. Der Held der Handlung ist hier nicht der Erzähler und er ist es doch: der „dumme Teufel" ist des Dichters jugendlicheres Ich, das Ich seiner Werdezeit. Und so erleben und sprechen Dichter und dumme Teufel als zwei Personen und sind doch wieder nur eine, was dem Ganzen einen Reiz mehr gibt.

Wer Bartels nur als ernsten Kritiker kennt, dessen Prosa oft unter der starken Befrachtung mit Gedanken nicht eben leichten Schrittes wandelt, der wird staunen, mit wie tändelnder Mühelosigkeit, Anmut und Heiterkeit hier die Stanzen fließen. Aber technische Meisterschaft ist, Gottlob, bei weitem nicht das Beste, was ich an dem Buche loben darf. Und auch der Witz, der auf den spielenden Verswogen lachend dahinfährt, ist das nicht, sondern der Charakter ist es, aus dessen Tiefen alles entspringt. Hier ist eine Rückhaltlosigkeit, ein Mut der Wahrheit, die Bartels ganz unzweifelhaft bei Einzelnen wie bei Cliquen und Parteien, wenn nicht gar bei hohen Obrigkeiten, eine Menge von Feinden machen werden. Doch überaus erfrischend wirken sie auf Leute, die nachgerade gewöhnt worden sind, für jede Handlung den Beweger in irgend einer „praktischen" Absicht des Handelnden zu finden. Dieses „komische Epos" ist ein rechtes sittliches Bekennerbuch. A.

Theater.

• Wichtigere Schauspielaufführungen.

Berliner Bericht.

Die Berliner Oper hat in dem ganzen bisher verlaufenen Winter so gut wie nichts gemacht. Ich glaube, dies ist in der gesamten Theatergeschichte ein Ereignis von unerhörter Bedeutung. Daß die einzige Oper einer feinsollenden Weltstadt nichts Neues herausbrachte, als einen sofort durchfallenden Hummelschen Einakter („Der treue Schelm"), eine alte Sullivansche Oper, die niemandem gefiel („Ivanhoe"), und ein Moszkowskisches Ballet, das sich wenig Freunde erwarb („Laurin"), ist schlimm genug — noch schlimmer aber ist, daß an diese unfruchtbaren Werke eine vermögenverschlingende Dekoration gewendet wurde und daß diejenigen, die nach neuen Erstaufführungen riefen, von Monat zu Monat mit ganz bestimmten Versprechungen abgefunden wurden, welche man nicht einlöste. Es war der Zeitpunkt gekommen, diesem schmählich gesunkenen Theater eine Konkurrenz gegenüberzustellen, von der schon in vielen Gestalten die Rede war — da hat die Oper selbst diesen Wettbewerb für lange Zeit unmöglich gemacht. Sie hat das bekannte Krollsche Grundstück mit dem großen Theaterbau, der ihr schon zeitweise als Interimsaufenthalt gedient hatte, vor einigen Wochen endgiltig erworben und wird es zu einer Abzweigung benutzen. Ein Privatmann wird danach wenig Lust zu einer dritten Berliner Oper verspüren. Bekanntlich kann sich ja eine Oper durch sich selbst nicht erhalten, und auch die beiden Pariser Opernhäuser sind vom Staate gestützt. In Berlin hätte nur eine Gemeinde die Konkurrenzoper stützen können: die Stadt. Die Stadt Berlin gibt eine zu geringe Summe für künstlerische Dinge aus und selten kann sie ein wirkliches ideales Bedürfnis befriedigen, sie beschränkt sich auf allerlei Kleinigkeiten, in denen der Fond verzettelt wird. Es ist daher meines Wissens leider auch niemals die Rede davon gewesen, daß Berlin eine große städtische Oper schaffe. Dies wäre die Rettung geworden, aber nun ists für immer vorbei.

Freilich kann sich die Oper mit den anderen Theatern Berlins für diesen Winter trösten. Wichtige Thaten, die dem Berliner Boden entsprossen wären, sind nirgends herausgekommen. Hirschfelds „Mütter" gehören in ihrer ersten, einer Freien Bühnen-Aufführung, der vorigen Spielzeit an. Schnitzlers „Liebelei" hatte sich in Wien längst erprobt. Hauptmanns „Florian Geyer" war verpfuscht worden. Durch den Fehler, daß der Dichter nicht zuerst sein Buch in der ursprünglichen Fassung der zwei Abende hatte erscheinen lassen, und später eine Bühnenbearbeitung in geschickterer Fassung vornahm, als es die jetzige, überstürzte war, ist für lange Zeit eine wirksame Aufführung unmöglich geworden. Wer weiß, wann und wie man wieder auf den Geyer zurückkommen wird. Dieser Fehler warf aber auch Schatten, welche eine ganze Verschiebung der Geschmacksbildung bedeuteten. Kurze Zeit darauf kam Wildenbruch mit seinem tosenden „König Heinrich", hatte den unerhörtesten Publikumserfolg und verdrängte Hauptmanns Erscheinung in einen finsteren Winkel. So konnte es geschehen, daß in der ersten deutschen Monatsschrift als Schlußbericht der Spielzeit von einem veralteten und verknöcherten Rezensenten ein Hymnus auf Wildenbruch mit einem Fluch auf Hauptmann vereinigt wurde!

Diese bittere Erfahrung steht am Schluß unserer Spielzeit. Die Bühnen-Theatralik hat einen beschämenden Sieg erfochten, die Bühnendichtung ist nur bruchstückweise zu Ruhm und Anerkennung gelangt. In wie vielen Werken steckte ein gut Stück dieser Dichtung, wie in Halbes „Lebenswende", ohne lebensvoll durchbrechen zu können. Die Frage wurde Einem so nahe gelegt, wie noch niemals: wo hört die Theatralik auf, wo fängt die Dichtung an? Wieder und wieder habe ich mir vor den vorbeiziehenden Aufführungen diese Frage vorgelegt und glaube ihrer Lösung auf diesem Wege näher zu kommen: der Theaterschriftsteller schafft sich Figuren, welche Träger gewisser Absichten, gewisser Anschauungen, gewisser psychologischer Abstrakta sind; diese Figuren sind nicht

Digitized by Google

empfunden, sondern konstruiert und führen ein Scheindasein nach dem Belieben der großen Schreibmaschine, die im Innern des Schriftstellers sitzt; Uebung läßt sie bestenfalls gutgeformt und leichtgeschaffen erscheinen, aber uniform und unpersönlich bleiben sie alle und zerfallen in nichts, sobald man nur einen Faden des Maschinengewebes löst. Der Dichter aber geht gar nicht von einer Absicht oder einer Handlung aus, er sieht zuerst seine Menschen und er gewinnt aus dem Milieu dieser Menschen das, was sich Handlung nennt und nur ein folgerichtiges dramatisches Sichausleben darstellt. Die Menschen aber sieht er bis in das Allerinnerste ihrer Seelen, bis dorthinunter, wo die Empfindungen und die Willensakte beinahe eine allgemeine, eine elementare, eine symbolische Bedeutung erhalten. In dieser elementaren Symbolik liegt das Wesen der tiefsten Kunst.

Auch die letzten Stücke, die man hier zu sehen bekam, konnten diese Beobachtungen gut bestätigen. Ein so trauriges Theaterstück, wie Paul Lindaus „Die Erste“ (Lessing-Theater), hat man vielleicht selten erlebt. Es ist das Muster von Konstruiertheit und Empfindungsmangel. Das Problem der Irren, das ja heute einer so gewaltigen Aktualität sich erfreut, wird aufgeworfen. Wir hatten es in diesem Winter schon einmal zu bezwingen. Franz Servaes, der geistvolle Schriftsteller, hatte unter dem Titel „Zu Hause“ ein Drama auf der „Versuchsbühne“ aufführen lassen, welches in unentwickelter Technik eine Frau darzustellen versuchte, die, aus der Irrenanstalt entlassen, zu Hause sittenlose Verhältnisse antrifft und, als sie diese zur Sprache bringen will, solange für verrückt erklärt wird, bis sie es wirklich wieder wird. Lindau führt seine Sache weniger scharf durch, aber auch weniger lebensmöglich. Er zeigt eine unglaubliche Furcht vor dem Wagnis, inkorrekte Menschen zu zeichnen. Infolgedessen macht er alle so korrekt, daß sie aus einem Wachsfigurenkabinet geholt zu sein scheinen. Die Irre ist eben zuerst irr und dann ist sie eben gesund; wie sie plötzlich, nachdem sie für gänzlich unheilbar erklärt worden ist, wieder die Gesundheit erlangt, bleibt selbst den Aerzten im Stücke unklar. Ihr Mann, den sie nun sieben Jahre verlassen hat, ist so korrekt, daß er sich ihre Schwester zu seinem Kinde ins Haus nimmt, ohne sich ernstlich zu verlieben. Er muß sich aber verlieben; darum wird ihm hinterbracht, man munkele über dieses Inshausnehmen. Wieso man munkelt? Ja, dieser Herr soll irgend ein Unsittlichkeitsgesetz im Parlament verteidigen — und nun würde die böse Opposition sagen: der Mann wolle gegen die Unsittlichkeit kämpfen, welcher sich erdreiste, die Schwester seiner kranken Frau zu seinem Kinde ins Haus zu nehmen! Unerhört! Also, als korrekter Mann gibt er dem Gemunkel nach, verliebt sich wirklich, und wiederum als korrekter Mann läßt er's nicht beim Verlieben bleiben, sondern heiratet sie. Korrekterweise wird seine irre Frau in der Anstalt von ihm gesetzlich geschieden; sie weiß es ja nicht. Daß der Mann, der seine Frau geliebt hat, solche Roheiten niemals, ohne sie nur wiederzusehn, beginge, das ist ja Empfindungssache und liegt außerhalb des Stücks. Nun wird die Frau gesund. Der Mann holt sie nicht ab (Empfindungssache), er sucht nicht durch natürliche Aussprache über diese furchtbare Katastrophe hinwegzukommen, er schickt die zweite Frau weg, das Stück wird gedehnt und gedehnt, und es geschieht nichts, was unter Menschen geschehen würde, nichts Ausbrechendes, nichts Herzhaftes — mit einer wahnsinnigen Unnatürlichkeit laufen die Leute starr nebeneinander her. Ein Zufall macht der Komödie ein Ende. Durch einen Brief erfährt die erste Frau, daß sie gar nicht mehr seine Frau ist. Großer Lärm. Zum Schluß geht sie mit einem hineinlanzierten Schwiegersohn und ihrer Tochter — nach Amerika. Es ist furchtbar, was man bei diesem Stück zu leiden hat. Nicht ein Faserchen von Herz, nicht eine Ahnung von wahrer Empfindung, Statuen von Menschen, die man haßt. Und wie sie sind, so sprechen sie. Man glaubt fortwährend Annoncen zu hören.

Sudermann ist gewöhnlich als der Typus des Theaterschriftstellers betrachtet worden, im Gegensatz zum echten Dichter. Das ist insofern richtig, als er im Grunde seiner Natur zunächst ein Schriftsteller ist. Aber er ist dies im weitesten Sinne. Er ist das bischen Dichter auch, was dazu gehört, und auch das bischen Moderner und das bischen Sozialer, — nicht wie Fulda als Anempfinder, sondern als ein gutes Sprachrohr dieser Bewegungen. Er ist kein Unechter. Sein Platz ist auf der Brücke, welche von der Literatur zum Volke führt: was dort gewonnen wird, gießt er in gangbares Metall um, welches glänzt, gut kursiert, aber seine ersten Bestandteile nicht verleugnet. Darum ist es sehr schwer, Sudermann als Dramenschreiber vorläufig fest zu fassen. Es klingen zu viel Moden hinein. Sein „Glück im Winkel“, welches wir in Berlin fast zuletzt bekamen, weil Mitterwurzer und die Dumont durchaus das Liebespaar geben sollten, kann Einen stark irre machen. So von der Nähe wirkt es vielleicht am sympathischsten von all seinen Dramen, weil es sich als gar nichts mehr gibt, als es ist. Aber gewinnt man einen Abstand davon, so gerät man in Zweifel, ob hier eine Abbiegung in eine gewisse moderne Dutzendromantik vorliegt oder eine Hinneigung zu besseren dichterischen Eigenschaften, wie sie die vortreffliche stürmische Liebesszene des zweiten Aktes bietet. Feine Züge liegen zwischen Albumpoesien, und große Ahnungen strahlen zwischen Oberlehrerbanalitäten hindurch. Es gehört immerhin zu den Stücken, die auf das nächste neugierig machen, weil man meinen könnte, sie bedeuten eine neue Nuance. Im Kunstwart ist ja das „Glück im Winkel“ schon nach seiner Münchner Erstaufführung ausführlich besprochen worden.

Ein solches Stück mit dem Zeiger in die Zukunft war auch einst ein kleiner Einakter, den Georg Hirschfeld unter dem Titel „Zu Hause“ als blutjunger Mensch geschrieben hatte. Es wurde am Deutschen Theater ausgegraben. Ein trauriges, furchtbar trauriges Stück Familiengeschichte: der Vater machtlos gegen das Unglück, das er über seine Ehre und seine Finanzen hereinbrechen sieht — die Mutter gewinnsüchtig, voller Ränke und gewissenlos zur Befriedigung ihrer Lebenslust — die Tochter krank, vernachlässigt, nur vom Vater in heimlichen Stunden gekost — einer der Söhne, Mitwisser der Mutter, bodenlos verkommen in Geldspekulation — ein Kreis widriger, egoistischer Schmarotzer ringsum: bis eines Tages der zweite Sohn, der gesund geblieben, von auswärts in diesen Pfuhl hineinspringt, den ganzen Jammer erkennt und, um sich vorerst nicht zu beschmutzen, davonflieht, dem Vater das Versprechen abringend, daß er ihn einst hole wenn der Tag aufdämmere. In diesem Erstling ließ Hirschfeld seinen „Helden“ ausweichen, in den „Müttern“ läßt er die beiden Welten zusammenkommen, aber als unvereinbar wieder sich scheiden — wird er im dritten Stück die große Synthese finden? „Zu Hause“ ist ein

Digitized by Google

echtes, negatives Vorspiel der „Mütter“. So peinlich das Stück ist, so strotzt es von wahrer Beobachtung, von jener tiefen Charakteristik, die den geborenen Dichter verrät. Es ist wie ein geniales Fragment. Man vergleiche es mit einem Werke, wie dem Sudermannschen, welches das entgegengesetzte Thema entgegengesetzt behandelt. Hier das Glück des resignierten Lehrers im stillen Winkel, das durch den Kraftmenschen v. Röcknitz zerstört wird. Dort das Unglück einer verrotteten Familie im hellsten Sonnenschein, welches der gesunde Sohn zu erlösen kommt. Aber wieder ist die tiefgreifende Dichtung Bruchstück geblieben und ist das gute Theaterstück zur vollen Wirkung herausgekommen. Das ist der Eindruck des ganzen Berliner Winters 1895/96. Oskar Bie.

Musik.

* **Alexander Ritter**, den man unter sorgfältiger Wägung des Wortes einen der vornehmsten unsrer Tonkünstler nennen darf, ist in München gestorben. Wir begnügen uns heute mit dieser schmerzlichen Meldung, da eine eingehende Würdigung Ritters für den Kunstwart vorbereitet wird.

Bildende Künste.

* **Viktor Tilgner** ist gestorben. Der Mann, der vielleicht berufen war, den Ruhm Wiens als einer Stätte bildender Kunst im Bewußtsein des großen Volkes in ähnlicher Weise zu vertreten, wie das dereinst sein Freund Makart gethan hat: er ist gestorben, eben als sein erstes großes Monumentalwerk für die Kaiserstadt, das Mozartdenkmal, enthüllt werden sollte. Vielleicht werden spätere Geschlechter finden, daß Tilgner trotz aller Bewunderung, die er genossen, zu den Allergrößten der Kunst doch so wenig gezählt werden könne, wie eben Makart. Aber sie werden schwerlich einen andern deutschen Bildhauer unserer Zeit über ihn stellen, denn welcher hätte, was auch Tilgner fehlte, eine so überlegene Größe des persönlichen Ichs, daß sie uns schonmit den einfachsten Mitteln unlöslich bannte? Mag Tilgner da und dort nicht mit rein bildhauerischen Mitteln gewirkt, mag er diesem und jenem gerade der ernstesten Kunstfreunde zu „malerisch“, zu „dekorativ“, zu „barock“ erschienen sein, ein jeder hatte doch seine Freude an dem sprechenden Ausdruck der Gestaltungen dieses Künstlers, der als Charakteristiker Lenbach, als Linien- und Formenkomponist Begas verwandt war. Können wir die rückhaltlose Begeisterung der Wiener für Tilgner nicht teilen, so ehren wir ihn doch mit herzlicher Ueberzeugung.

* Kunstblätter und Bilderwerke.

Die Bibel. Mit Bildern der Meister christlicher Kunst. Herausgegeben von Dr. Rudolf Pfleiderer. (Stuttgart, Süddeutsches Verlagsinstitut. 5 Foliobände in Prachtband mit Goldschnitt Mk. 80.—)

Als eine Anthologie von Reproduktionen nach berühmten Werken der christlichen Malerei kann man diese Bibel mit ihren 600 Holzschnitten und Zinkätzungen gern gelten lassen und doch in dem großen Lobe, das ihr so vieler Orten gespendet wird, ein recht bedenkliches Zeichen sehen. Denn nicht als Bilderanthologie, sondern als „Illustrierte Hausbibel“ genommen, wie es auch im Nebentitel kurzweg bezeichnet ist, bedeutet dieses Werk eine ganz schlimme Stillosigkeit.

Ist man denn so gleichgiltig geworden gegen den Mangel an Einheitlichkeit des Geistes? Die Italiener, die Spanier, Franzosen, Niederländer, Deutschen, sie alle sahen und sehen die Bibel mit anderen Augen. Das sechzehnte und siebenzehnte, das neunzehnte Jahrhundert empfand sie jedes auf seine Art. Und innerhalb der Nationen und Zeiten empfand sie wieder jede wahre Künstlerpersönlichkeit auf ihre Weise, ganz abgesehen davon, daß sich manche ohne viel Rücksicht auf den geistigen Gehalt nur Anregungen rein malerischer Art daraus entnahm zu Bildern, die, für den Kunstfreund höchst wichtig, dem Gläubigen als solchem gar nichts bieten. Und jetzt glaubt man, eine Bibel mit Werken der verschiedensten Nationen Zeitalter und Persönlichkeiten bunt durcheinander ausstatten zu können, nicht als Anschauungsmittel für den Kunstunterricht, sondern als Erbauungs-, als „Hausbibel?“ So wird aus der Anthologie — ein Potpourri. Der arme Geist, der sich zwingen ließe, die heilige Schrift hier mit Tizian, dort mit Dürer, hier mit Michelangelo, dort mit Overbeck, hier mit Rembrandt, dort mit Cornelius wirklich zu empfinden, er müßte eine ganz ungewöhnlich starke und gefestete eigene Persönlichkeit sein, sollt' er davon keinen Schaden leiden! Den schwächeren Unreifen aber könnte man vor einer selbständigen Erfassung des inneren Lebens im Buch der Bücher gar nicht sicherer bewahren, als wenn man ihm so etwas zum täglichen Gebrauche gäbe.

Noch in anderem Sinne ist solch ein Buch stillos. Ob ein Bild von seinem Schöpfer als monumentales Fresko oder als Tafelgemälde oder als Radierung oder Holzschnitt konzipiert und ausgebildet ist, wir wissen, das ist ein großer Unterschied; keine Form und keine Linie kann ein echter Künstler ohne Beziehung zu der Gattung seines Bildes gestalten. Vervielfältigungen für den Buchdruck zumal nach Fresken und Tafelbildern bleiben Notbehelfe und Übersetzungen. Und in der Verschiedenheit der technischen Gattung der Urwerke liegt für eine illustrierte Hausbibel wieder eine Quelle von Zerfahrenheit mehr.

Wenn also der Herausgeber geglaubt hat, man könne dadurch eine gute Bilderbibel schaffen, daß man „die Schätze der gesamten älteren und neueren religiösen Kunst in ausgeführten Bildern wie Zeichnungen, Stichen, Schnitten usw. zum Zwecke einer fortlaufenden Illustration der heiligen Schrift“ „hebe“, so hat er unsrer Überzeugung nach leider geirrt. Eine gute Bilderbibel müßte dem Grundsätzlichen nach immerhin der Schnorrschen ähnlicher sehen, als dieser neuen.

Freilich, die Schnorrsche genügt nicht mehr — es ist heute nicht die Gelegenheit, aufs neue davon zu sprechen, daß sie keineswegs das klassische und deutsche Werk ist, als welches sie noch bei Tausenden gilt. Eine klassische deutsche, die deutsche Bilderbibel haben wir noch nicht. Ich dächte sie mir schon äußerlich ganz anders als die Schnorrsche, nämlich nicht als ein nur den Reichen erschwingliches Prachtwerk, sondern als ein billiges Buch „für Jedermann“. Unsre heutige Zinkätzung ermöglichte sehr wohl, ein solches herzustellen, zumal auch innere Gründe den Verzicht auf jedes Prunken forderten. Kein allzugroßes Format, verhältnismäßig wenige vollseitige Bilder, alles im Charakter nicht des Repräsentativen, sondern des Intimen. Der Text bei der Ausgabe für Protestanten

Digitized by Google

unter möglichster Belassung des herrlichen alten Lutherdeutsches. Womöglich Alles, zum mindesten jede Gruppe zusammengehöriger Bücher von ein und demselben Meister illustriert. Worauf bei der Berufung des oder der Illustratoren vor allem Andern zu sehen wäre, das ergibt sich aus der Aufgabe: daß der Künstler ein Mensch sei, der die Bibel tief innerlich und so erfasse, wie das dem Wesen unsres Volkes entspricht, denn das soll sein Bestes hier wiederfinden. Ich habe schon zweimal ausgesprochen, daß ich einen geborenen Illustrator für die deutsche Volksbibel in Wilhelm Steinhausen sehe, und ich erkenne keinen Grund dafür, meinen Wunsch, daß ihm die Sache in die Hand gelegt werde, heute zu verstecken. A.

* Berichte über bildende Kunst.

München er Bericht.

Es gibt so wenig eine absolute Eliteausstellung, wie es überhaupt in unsern Begriffen absolute Werte gibt. Und machte einmal Jemand eine Zusammenstellung von nur anerkannten, klassischen Meisterwerken, so fände sich doch der eine und der andere, der sagte: das da gehört eigentlich hinaus. Welch anderer Fall ist es nun erst, wenn es gilt, aus einem kleinen Teil der Früchte eines Jahres von der zeitgenössischen Kunst eine Auslese zu treffen. Und so wird man auch, geht man in die diesjährige Frühjahrsausstellung mit dem Vorsatz, an ihr herumzumäkeln, ganz gewiß so und so viele Angriffspunkte finden. Geht man jedoch mit dem guten Willen hin, sich an etwas Erreichtem zu freuen, ehrlich die Erfolge der Bemühungen, die Kunst von der Ware zu scheiden, anzuerkennen, so wird man zu dem Ergebnisse kommen, das ich schon in meinem vorigen Berichte aussprach: es ist eine sorgfältig ausgewählte Ausstellung von ernsten Arbeiten, unter denen man kaum eine zu finden vermöchte, die nicht eine persönliche künstlerische Aeußerung zu nennen wäre. Natürlich besagt das nicht, daß man mit allen Werken gleich einverstanden wäre. Normalkunst gibt es nicht. Alles menschliche Thun ist unvollkommen, auch die Jury ist keine göttliche Institution und kann sich irren; deswegen ist sie doch eine mustergiltige Jury, die bewiesen hat, daß sie das Handwerk besser versteht, als so manche andere Kommission, und auf alle Fälle weiter kommt, als diejenigen, die eine juryfreie Ausstellung herbeisehnen. Abgesehen davon, daß eine solche wegen Mangels an Raum gar nicht durchführbar wäre, so könnte man da an eine Besserung der neulich von mir besprochenen Zustände, an eine Erziehung des Publikums gar nicht denken. Und Einseitigkeit, die Betonung nur einiger Strömungen der modernen Kunst kann man den Sezessionisten doch wahrlich nicht vorwerfen; die Leute, die sie an ihre Spitze gestellt haben, haben genau so gut einen Ueberblick über das Gesamtschaffen wie die Historiker der modernen Kunst und ebenso ihre Freude an Aeußerungen, die ihren eigenen Gebieten gerade gegenüberstehen, wie jene. Und wenn es auch wahr ist, daß der Künstler von Natur in seinem Urteil den krassesten Subjektivismus vertritt — auch die Objektivität läßt sich, wenn es sein muß, bis zu einem gewissen Grad erlernen, und da nicht ein einzelner Künstler, sondern eine ganze Gruppe die Auswahl trifft, ist sehr wohl ein objektives Gesamtbild der modernen Kunst zu erzielen. Auf das Wesentliche, auf die großen Züge kommt es an; man thäte besser, was sich nicht leugnen läßt, zu betonen: daß die Sezession eine große Mission erfüllt hat, anstatt sich an die Mängel zu hängen, die ihr ja gewiß auch noch anhaften.

Es ist hier im Kunstwart notwendig, in raschen Strichen die Bewegung der Kunst zu kennzeichnen. Wie die Entwicklung der Münchener Kunst bis vor Kurzem war, das wissen die Leser; wie sie weiter bis heut sich entwickelt hat, das festzustellen, verspare ich mir bis zur Sommerausstellung. Denn dazu bietet die Frühjahrsausstellung eine minder gute Gelegenheit, da in dem vorwiegenden Charakter der Studie die Persönlichkeit und ihr Ziel nicht so sehr in den Vordergrund tritt. Dafür gibt sie eine Antwort auf etwas anderes: auf die Frage nach der Gesundheit der Kunst. Augenscheinlich hält sich noch die Mehrzahl der ernsten, ins Gewicht fallenden Maler von einer „aktuellen" Idealisierungsmanie fern und vertieft sich noch nach Herzenslust in die Natur. Und wir wollen froh sein, daß der Gipfel eines wenn auch siegesfrohen Idealismus noch nicht erstiegen ist, denn bis jetzt ist stets der Verfall rasch darauf gefolgt. Es ist zwar nicht unmöglich, daß unser intellektuell so entwickeltes Geschlecht dann bewußt wieder dem ewigen Jungbrunnen der Natur zuschreitet, wenn es sein Alter herannahen fühlt, daß es willkürlich die historischen Phasen herbeiführt, die sich sonst von selbst hergaben. Doch das ist Zukunftsmusik; bis jetzt fängt man erst an, sich's in seinen Gebieten bequem zu machen und behaglich einzurichten; nur wenige Talente, denen eine Abstraktion von der Natur Notwendigkeit ist, gehen diesen Weg, und die Modeleute kommen hier wenig zu Worte. Soll ich Namen nennen von ganz besonders erfreulichen Erscheinungen, so weise ich vor allem auf Ludwig Dill, der in seinen getönten Zeichnungen ein vollkommen neues Gebiet beschritten hat und das künstlerische Ereignis der Ausstellung bildet. Neben ihm treten andere mit wie gewohnt guten Leistungen auf, wieder andere halten ihr Debut mit vielversprechenden Arbeiten. Da diese alle auf der Sommerausstellung mit verstärkten Mitteln wiederkehren werden, kann ich ein näheres Eingehen auf sie verschieben.

Dagegen zeigt der internationale Teil der Ausstellung einige auch jetzt ganz besonders bemerkenswerte Erscheinungen. Die Holländer, die diesmal einen Saal mit Aquarellen füllten, haben zwar nicht vermocht, den Respekt, den man vor ihrem großen Können allgemein hat, zu vermehren, doch ist eine Kollektion von Jan Toorop dabei, auf den ich noch zurückkommen möchte. Die Franzosen brachten eine große Sammlung von Affichen, Steindrucken, Holzfarbendrucken u. s. w., also Früchte eines Kunstzweiges, dem man jetzt auch in Deutschland besondere Beachtung schenkt. All diese Sachen erfüllen ihren Zweck, nämlich aufzufallen, in hohem Grade und sind durchweg mit künstlerischer Verve gegeben, wenn auch gar viel Gesuchtes mit unterläuft und nur der Beschauer sich mit Genuß darein vertiefen kann, den die Atmosphäre, die sie verbreiten, nicht stört; ist doch der dargestellte Gegenstand immer wieder die Grisette. Ungemein sympathisch ist ein Saal, der ganz mit Entwürfen, Bildern und Illustrationen Walter Cranes gefüllt ist, mit dem sich unsre Zeitschrift ja schon verschiedene Male beschäftigt hat. Crane könnte in so hervorragendem Maße ein Anreger für gesunde Wege im Kunstgewerbe sein, indem er darin genau dieselben Grundsätze zur Anwendung bringt, die die moderne Malerei selbständig gemacht haben. Giovanni Segantini,

Digitized by Google

der Maler der welschen Alpen, hat etliche größere Bilder und eine große Zahl meisterhafte Zeichnungen zusammen ausgestellt, in denen man ihn einmal so recht kennen lernen kann: wenn man es noch nicht wußte, so muß man vor diesen seinen Arbeiten die Gewißheit bekommen, daß er ein wahrhaft gottbegnadeter Künstler ist. Manche Leute haben ihm nachgesagt, daß er durch seine verschrobene Technik auffallen wollte; ich wüßte nicht, mit welchem Recht, denn wenn jemand seine künstlerische Absicht erreicht, dann ist es ja gleich, mit welchen Mitteln er sie erreicht: im übrigen aber klärt sich auch seine anfangs etwas abstruse Art immer mehr zu jener Meisterschaft ab, die die Technik vergessen läßt. Wer trotzdem noch an der Aufrichtigkeit Segantinis zweifelt, der sehe sich einmal sein Selbstbildnis an: ein mächtiger, schön geschnitten ernster Kopf, der mit kühnen finstern Augen dich ansieht — so sieht kein Kunstgigerl aus.

Noch einer, von dem die alles Besserwissenden erzählen, er sei im Grunde ein Spaßmacher, der die Leute nur zum Besten hätte, ist Jan Toorop. Man hat stets seine malayische Abstammung angeführt, aber dabei vergessen, daß er heut längst ein breiter Holländer geworden ist, dem seine Gebilde durchaus von Herzen kommen und dem man den Javanen nur noch an den hinduistischen Reminiszenzen anmerkt. Man muß bei seinen diesmaligen Arbeiten keinen Vergleich ziehen mit anderen modernen Künstlern, bei denen sich subjektiv empfundene Natureindrücke in Form von Kunstwerken niederschlagen. Bei ihm hören eigentlich Natureindrücke auf, es sind sinnbildlich konstruierte geistreiche Ideen, bei denen höchstens Erinnerungen an Naturformen eine gewisse Rolle spielen; er geht so souverän mit ihnen um, wie etwa die Fieberphantasie eines Kranken, die ihm in beängstigenden Träumen liebliche und grausige Verzerrungen vorgaukelt. Auch Toorop verfügt über eine stark entwickelte seltsame Phantasie, der aber doch oft die harmonische Ausdrucksfähigkeit fehlt und die deshalb oft zu gewaltsamen, für die bildende Kunst nicht organischen Mitteln greift, sich archaistischer Formen bemächtigt und sie mit einzelnen subtil feinen Zügen von Naturbeobachtung verquickt. Wenn er auf diese Weise häufig seltsame und doch überzeugende Wesen bildet, die nicht von dieser Welt sind, so vermag er doch nicht immer voll befriedigende Kunstwerke mit seinem Stift zu schaffen, während er im geschriebenen Wort Gefühlswerte entdeckt, die ungleich reiner zu genießen sind. Schade, daß diesmal kein gedruckter Text seinen Bildern beigegeben ist, denn diese Texte enthielten oft mehr Stimmungsmomente als die Bilder selbst: fast schien es dann, als ob diese mehr bildliche Erklärungen zu seiner Literatur wären, als seine Worte ein Text zu den Bildern. Wenn er von seinen eigenen Wellenlinien sagt: „welche aufschäumen wie aufquirlendes Quellwasser, das einen Stromweg sucht“, von seinen Figuren: „schlanke, schleppende Gestalten, primäre Geschöpfe aus einem Werdungstraum“; wenn er die junge Frau beschreibt „selbst eine duftende kaum erblühte Blume und unter ihrem Schleier beides: das zarte Aroma der Reinheit und die brennende Gabe der Sinnenlust“; oder „die Hetäre“, eine ungesättigte nicht zu sättigende Sphinx“, — so erzergt er damit oft mehr klare Vorstellungen als mit seinen Bildern. Das Wort ist eben mehr geeignet zum Erzählen und Spekulieren, als der Pinsel, bei dem die sinnfällige Schönheit schließlich doch immer das letzte Wort redet. Daß jedoch in Toorop, wenn er will, auch malerische Begabungen zum Ausdruck kommen, bewiesen vor einigen Jahren verschiedene Oelbilder von ihm und erweist diesmal eine Reihe ornamentaler Entwürfe, bei welchen ja seine letzte Absicht, gewisse Gefühlswerte in Flächen und Linienmuster zu bannen, am besten zu verwirklichen ist. Da — für mich wenigstens — seine Liniensysteme einen ganz entschiedenen musikalischen Toncharakter haben, könnte man hier, wenn's nicht Blödsinn wäre, von einem musikalischen Ornament reden. Man weiß nicht, wo man hinkäme, wenn man diese Verschiebungen der Künste so weiter entwickeln wollte; Thatsache aber bleibt bei Toorop, daß er in seinen Entwürfen für bemalte Kacheln, Glasfenster u. s. w., große Schönheiten hat, die man vielleicht am besten genießt, wenn man sich so weit wegstellt, daß man nur noch die rein dekorative Wirkung wahrnimmt und nicht mehr an die Gedankensymbolik denkt. Sucht man indessen das Rebus zu lösen, so wird man ganz gewiß von den hineingeheimnißten Ideen, die buddhistischen Ursprungs sein sollen, lebhaft angezogen. Ich weiß vom Buddhismus zu wenig, um darauf eingehen zu können, jedoch scheint er in seinen Archaismen ziemlich eklektisch vorzugehen.

Möglich, daß uns durch Vermittlung solcher Anreger, aus diesen Elementen, ergriffen von einer großen künstlerischen Kraft, noch viel Schönes kommen kann. So glaube ich, daß jetzt schon die Bestrebungen einzelner Maler im Ornamentalen, wie z. B. hier Otto Eckmanns, mehr Toorop als den Japanern zuzuschreiben sind, nur daß bei ihm die in die Form gegossene Idee einen künstlerisch weit befriedigenderen Ausdruck gefunden hat.

Schultze-Naumburg.

Dresdner Bericht.

Bei Arnold ist jetzt eine Ausstellung von Bildnissen zu sehen, die einen erlesenen Kunstgenuß gewährt. Eine ganze Reihe hervorragender Künstler des In- und Auslandes sind vertreten.

Mit Recht erregen künstlerische Bildnisse die besondere Aufmerksamkeit der Kunstfreunde. Der französische Maler Ingres nannte das Bildnis den Prüfstein des Malers; der Spanier Pacheco aber sagte, der Bildnismaler werde geboren. Er wollte damit auf den starken Gegensatz zwischen dem Phantasiekünstler und dem Realisten oder Wirklichkeitsmaler hinweisen. Je mehr die Phantasie in einer künstlerischen Natur vorwaltet, um so weniger ist der Künstler meist für das Bildnisfach veranlagt. Max Klinger, der Heros der Phantasie-Anschauung, spielt auch deshalb in dieser Ausstellung keine hervorragende Rolle; mehr Eindruck als sein Werk macht Böcklins Porträt Bayersdorfers, das in seiner Einfachheit gleich einem alten Kunstwerk wirkt.

Die Porträtmalerei erfordert vor allem scharfe Beobachtung der Natur, eine gewisse kühle oder im Gegensatze liebevolle Versenkung in das gegebene Modell, setzt mehr den prüfenden Verstand des Forschers, als die blühende Einbildungskraft des schöpferischen Genies voraus. Lenbach, der erst kürzlich durch sein wenig dankbares Urteil über Schack seine kühl beobachtende und abwägende Anschauung bekundet hat, ist — wie Velazquez — geborener Bildnismaler. Warme Intimität ist nicht seine Sache, aber eine bis in den innersten Grund dringende Charakteristik, die sich paart mit einer souverän verwendeten, der erstrebten Wirkung angemessenen Technik. Bekannt sind von seinen hier ausgestellten Bildnissen das

Digitized by Google

durch farbige Vervielfältigung verbreitete ausgezeichnete Porträt des Königs Albert und das in bezeichnender müder Pose hingesetzte Bildnis der Schauspielerin Eleonore Duse. Neu ist das Bildnis des Barons Heldorf, ein Repräsentationsbild vornehmer Auffassung. Der Dargestellte lehnt in ruhiger, seiner Würde angemessener Haltung an einer Säule; er repräsentiert, d. h. er nimmt Rücksicht auf die Wirkung für den Beschauer und auf dessen Urteil. Die Malerei unterstützt diese vornehm-abgeschlossene Auffassung mit kühler Berechnung. Nicht in gleichem Maße wie Lenbach fesselt uns Liebermann; seine Bildnisse sind nicht ähnlich, nicht charakteristisch genug für die Dargestellten.

Die Aehnlichkeit ist die Grundlage aller Bildniskunst, aber freilich, ein Bildnis, das nur „wohlgetroffen" ist, hat noch keinen Anspruch darauf, als bedeutendes Kunstwerk zu gelten. Die Streitigkeiten über Aehnlichkeit der Bildnisse, die meist bei den Prozessen gegen Bildnismaler die Unterlage der Klage bilden, beruhen meist darauf, daß der Künstler sein Modell nicht genügend kannte und während des ungemütlichen „Sitzens", da der Dargestellte sich erfolglos bemüht, „natürlich" dreinzuschauen, die wesentlichen Züge nicht zu erfassen vermag. „Bien comprendre son homme, c'est la première qualité du portraitiste", sagte mit Recht schon W. Burger. Wie intim und wahr muten uns die feinen Bildnisse Karl Bantzers an! Hier war die erste Voraussetzung für ein gutes Bildnis, die vertraute Kenntnis der Darzustellenden, gegeben. Bantzer hat es aber auch verstanden, über die bloße Aehnlichkeit hinaus zur Wahrheit der Darstellung vorzudringen, Aehnlichkeit und Wahrheit zu vereinigen, dazu auch farbig feingestimmte interessante Bildnisse zu geben.

Bekanntlich sind ja Aehnlichkeit und Naturwahrheit etwas verschiedenes. Ein Maler kann sein Modell ganz getreulich abgemalt haben, und Fremde finden das Bildnis vorzüglich; den Anverwandten und Freunden des Dargestellten aber erscheint es unähnlich, weil die Aehnlichkeit für sie nur aus bestimmten wesentlichen Zügen, aus gewissen Gewohnheiten in der Stellung und Bewegung und ähnlichem sich ergibt, was dem Künstler mangels langer Bekanntschaft entgeht, während er dagegen sich streng an das hält, was er während des Sitzens sieht und aus rein künstlerischen Rücksichten dem Darzustellenden eine Pose gibt, die vielleicht ganz unnatürlich für diesen ist. Es ist mithin oft eine große Schwierigkeit für den Künstler, im Bildnisse Aehnlichkeit und Naturwahrheit zu vereinigen. Unähnliche Bildnisse können dabei bedeutende Kunstwerke sein, wenn man eben von der Aehnlichkeit absieht. Dies thut gemeinhin die Nachwelt. Als Michelangelo die beiden Medizeer für das Grabdenkmal in San Lorenzo zu Florenz darstellte, erklärte er, es komme gar nicht auf die Aehnlichkeit an, in wenigen Jahren wisse ja doch niemand mehr, wie die beiden Männer ausgesehen hätten. In der That gehören die beiden Medizeerstandbilder zu den gepriesenen Meisterwerken aller Zeiten; in das historische Porträtwerk wird man sie aber nicht aufnehmen. So ist denn auch Liebermanns Bildnis Gerhard Hauptmanns an sich ein interessantes Bild, immerhin würdig des Preises, den es bei der vorjährigen venezianischen Ausstellung erhalten hat, aber ein gutes Bildnis Hauptmanns ist es nicht. Liebermann hat sich zu sehr des „kurzen Gedächtnisses" bedient, welches zwischen dem Blick auf das mißgestimmt dasitzende Modell und dem Pinselstrich auf der Leinwand obwaltet, gar nicht aber des „langen Gedächtnisses", das mit dem Erinnerungsbilde an die gesamte lebendige Persönlichkeit der Dargestellten arbeitet. Der Kritiker ist meistens nicht in der Lage, ein Bildnis auf die Aehnlichkeit hin zu prüfen. Zuweilen aber trifft man ein Bildnis, von dem man alsbald die unbedingte Ueberzeugung gewinnt, daß es sprechend ähnlich ist. So geht es uns mit dem Frauen-Bildnisse von Leon Pohle. Man meint, gerade so und nicht anders müsse die Dargestellte in Wirklichkeit aussehen. Das gewinnende Bildnis besitzt aber über die Aehnlichkeit hinaus auch künstlerische Vorzüge. Die gemütvolle bürgerliche Stimmung, die ruhige Harmonie der Farben, die sorgfältige, doch nicht unfreie, Durchführung und die lebendige Auffassung ergeben eine ungemein ansprechende Gesamtwirkung.

Ist dieses ruhige Bildnis lebendig aufgefaßt? Gewiß, denn Leben ist beim Bildnisse durchaus nicht gleichbedeutend mit Bewegung oder Affekt. Durch den Affekt gibt man dem Charakter eine bestimmte Richtung. Manchmal erscheint er gerechtfertigt. So in dem vorzüglichen Bildnisse des Londoner Malers George Sauter. Die von Kraft und Gesundheit strotzende Persönlichkeit mit ihrem athletenhaften Körperbau kommt durch die energische Bewegung des Kopfes noch besser zur Geltung; die Bewegung ist aus dem Charakter geschöpft.

Weiter folgt E. Schultze-Naumburg mit dem Bildnisse eines Mädchens, das mit blühenden Schwertlilien vor einem roten Vorhange langsam vorbeigeht und dabei das Gesicht dem Beschauer zukehrt. Das farbig interessante Gemälde steht auf der Grenze zwischen Bildnis und Genrebild; es ist ein fesselndes Kunstwerk. Dagegen erfreut Arthur Kampfs Bildnis eines Mädchens mit seiner Puppe durch die ungezwungene Natürlichkeit der Auffassung und die ungeschminkte Wahrheit der Charakteristik, während es als Lichtgleichung uns nicht im gleichen Maße zu fesseln vermag. In dieser Hinsicht ist das Bildnis des Engländers C. A. Walton, dessen Frau darstellend, von hohem Reiz. Hier ist nicht die Dargestellte durch künstliche Beleuchtung hervorgehoben, und der Hintergrund zur Kulisse zurückgedrängt; vielmehr sehen wir hier echte Zimmerluft und volle Ausgleichung der Licht- und Luftwerte.

Kurt Stöving gibt gleichfalls mit der Persönlichkeit ihre Umwelt wieder, zeigt uns den Lebenskreis des Dargestellten, seinen Beruf, seine Liebhabereien. Und trotz des Hereinziehens interessanter Nebensachen, wie sie auch Joshua Reynolds liebte, ist es dem Künstler gelungen, uns vor allem für den Dargestellten zu interessieren. Das Beiwerk hebt nur in seiner ruhigen Harmonie den Gesamteindruck.

Die Bildnisse zweier moderner Dichter stammen von dem Stuttgarter Wilhelm Auberlein, der neben der Charakteristik vor allem plastische Wirkung angestrebt hat. Mittel dazu war ihm — wie in Velazquez' Kampfperiode — das einseitig scharf einfallende Licht mit scharf abgegrenzten Schatten, in Verbindung mit dem leeren neutralen Hintergrunde. Er opfert dieser Wirkung die natürliche Fleischfarbe; eine Reihe solcher Bildnisse nebeneinander würde die Eintönigkeit des Rezeptes noch stärker hervortreten lassen. Und so sind seine Bildnisse bezeichnende Proben einer wirksamen Manier. Man betrachte daneben den in voller Farbigkeit fast schattenlos gemalten Kopf von Karl Bantzer, der nur etwas breit und

Digitized by Google

durch den Rahmen etwas gedrückt, davon abgesehen aber von gesunder Lebenskraft zu strotzen scheint.

Angesichts des Bildnisses von Josef Leempoels, das diesen selbst und seinen Bruder darstellt, erinnern wir an die vortreffliche Charakteristik dieses Künstlers, die kürzlich Leopold Weber im Sprechsaal des Kunstwarts gegeben hat. Leempoels' Landsmann Ferdinand Khnopff gehört zu den Künstlern, die auch im Bildnisse etwas mehr von ihrer eigenen Persönlichkeit in die Darstellung einfließen lassen, als hier vielleicht erlaubt ist. Am freiesten davon ist sein eigenartiges und ungemein feines Knabenbildnis. Dem Selbstportrait des Genfer Malers Eugène Carrière gibt aus der richtigen Entfernung die weich-impressionistische Mache ein interessantes Leben.

Die beiden Kaiserbilder von Max Koner und Gustav Richter sind minderwertige Leistungen. Auch Defregger ist mit seinem süßlichen Mädchenkopf nicht günstig vertreten, und Vilma Parlaghis Bildnis Caprivis ist eine nüchterne Alltäglichkeitsmalerei. Das weichliche Bildnis Josef Joachims zeigt, daß Alma Tadema hier weniger zu Hause ist, als beim antiken Genrebild. Die Bildnisse von Hans Fechner und Dora Hitz sind in ihrer Art tüchtige Leistungen. Mit Vergnügen sieht man auch das feinsinnige Doppelbildnis Wilhelm Steinhausens wieder: in seiner gemütvollen Innigkeit mutet es uns an, wie ein Bild aus der alten ruhigen Zeit, da man nichts von dem Jagen und Hasten modernen Weltgetriebes wußte; es gehört zu den Kunstwerken, in die man sich immer von neuem vertiefen kann. Fein in Farbe und Zeichnung ist weiter das weibliche Bildnis von E. Stückelberg, der seine Frau während des Schreibens in der Haltung dargestellt hat, die Erasmus von Rotterdam auf den berühmten Holbeinschen Bildnissen einnimmt.

Wir hätten noch mancherlei Bildnisse zu erwähnen, wollten wir vollständig sein, aber die Aufzählung ermüdete ohne viel zu nützen. Durch eine Reihe französischer Portraits ist die lehrreiche Ausstellung noch erweitert worden. P. Schumann.

*** Das geschichtlich „Schöne" in seinen Gegensätzen.** (Fortsetzung statt Schluß.)

Auf die Epoche freudigaufblühenden Heidentums, auf die olympische Heiterkeit der Renaissance folgt das Zeitalter, dem die Jesuiten Stimmung und Charakter geben. Aus dem Widerstreit gegen die protestantische Bewegung erwachsen, war der restaurierte Katholizismus doch zugleich eine Reaktion gegen den Geist jenes leonischen Zeitalters, das durch seine Lauheit die Reformation verschuldet hatte, gegen die humanistischen Gedanken, die die Kultur jener Epoche beherrschten, gegen alles, was darin antiken Wesens war. Die orthodoxe Kirche haßte die Renaissance als etwas Heidnisches und verabscheute deshalb auch deren Kunstschöpfungen, die Rafaelschen Madonnen wie die Menschen Michelangelos als heidnische Gebilde. Nicht durch Pomp, heidnischen Schwung der Linien und leere Anordnung eleganter Formen sei der Charakter des Göttlichen zu erzielen. Man zeigt Christus und Petrus nicht, wenn sie nach Art der Cinquecentisten als griechische Philosophen mit antiken Zeusköpfen dargestellt werden, den Paulus nicht, wenn man ihn als Herkules vorführt, der nachdenklich die Hand auf das Schwert eines Eroberers stützt. So führte schon die Opposition gegen die abstrakte schöne Form der Renaissance das 17. Jahrhundert dem Naturalismus in die Arme. Aber auch die neuen Forderungen, die der veränderte Zeitgeist an die Kunst stellte, drängten darauf hin. Die religiöse Phantasiewelt galt nicht mehr wie bei den Freigeistern der Renaissance als eine schöne Fabel. Man glaubte wieder an das wirkliche Dasein des Göttlichen, das in greifbarer Körperlichkeit in die irdische Welt hereinragt, und malte darum die Heiligen als einfache Menschen, die nur durch ihr gesteigertes seltsames Empfindungsleben, durch ihre Fähigkeit zur Ekstase, zur Verzückung, zur Gottesinbrunst sich über die wirklichen erheben. Namentlich die Märtyrerbilder, erst kunstvolle Zusammenstellungen schöner Gesten, bekommen einen Hauch des Schaffots, einen Zug unbarmherziger Wahrheit, die Köpfe eine Energie, die Geberden eine Mächtigkeit und Wucht, die Körper eine Gelehrsamkeit der Modellierung, wodurch sie sich in schroffen Gegensatz zu jenen idealistischen Werken stellten.

Und während man in den Formen naturalistischer war als je eine kirchliche Kunst zuvor, schuf man einen neuen Idealismus: den des Lichtes.

Die Schönheit in den Linien und die Farbenpracht in der dekorativen Malerei hatten im Laufe des 16. Jahrhunderts ihre denkbar größte Steigerung erfahren. Wollte das 17. Jahrhundert in seiner Art Höheres leisten, so konnte es nur darin bestehen, daß man die Öltechnik nach der spezifisch malerischen Seite weiter ausbildete.

Sowohl im 15. wie im 16. Jahrhundert war die Kunst immer noch mehr Zeichnung als Malerei gewesen. Über der Farbe lag ein Bann, nur als geschmackvoller Anstrich legte sie sich über den Umriß, der als Hauptsache galt. Die Lokaltöne sind zwar von großer Bestimmtheit und Kraft, auch streben die Maler schon, die stofflichen Unterschiede der Gegenstände malerisch zu kennzeichnen. In einem Punkte verfahren sie aber mit naiver Abstraktion: sie schildern die Dinge an sich, nicht wie sie im Raum unter den verschiedenen Einwirkungen der Luft erscheinen. Nur einzelne Meister, wie Correggio und Tizian, waren Wegweiser in die Zukunft. Was diese angedeutet, wurde nun herrschendes Prinzip: die Darstellung des Lebens und Webens des Lichtes im Luftmeer. Nicht mehr der begriffene, anatomisch abstrakte Umriß gibt die Grundlage der Malerei, sondern die in ihrer Lichtwirkung gemalten Flächen ergeben den Umriß, die Zeichnung. Wenn einige Künstler danach streben, höchste Lichtwirkung durch breite Dunkelheit des Hintergrundes zu verstärken, wenn bei dem einen dieser Grund oft als als undurchdringliche Finsternis, bei dem andern als mannigfach abgetöntes, überall durchsichtiges Helldunkel erscheint, so suchen wieder andere ihre Stärke in der Darstellung vielseitiger Reflexlichter, allseitiger Lichtumflossenheit, farbiger Schatten, tiefer Luftschichten, körperlicher Transparenz. Die Art, wie jeder einzelne die Farben und Stimmungen der Wirklichkeit in malerische Lichtwerte übersetzt, die verschieden gefärbten Lichter der Natur in künstlerische Harmonie, d. h. auf einen einfacheren Maßstab bringt, ist sein persönlicher Stil. Und in den zahlreichen Weisen, wie es geschah, hat fast jede spätere Richtung, wenn nicht ihre Vorbildung, doch ihre Bedeutung gefunden.

Spanien, daß Land der Inquisition, gab dem gesteigerten religiösen Gefühl des Jahrhunderts das klassische Gepräge. Hier fand die ganze monarchisch-hierarchische Richtung, die den spanischen Staat begründet und groß gemacht, auch in der Malerei ihr treues Abbild. Es ist,

Digitized by Google

wenn man im Museo del Prado in Madrid steht, als habe damals eine schwarze Wolke, jede Freude verlöschend, über dem spanischen Leben gelagert, eine Wolke, aus der nur hie und da bei unheimlichem Blitzeszucken die undeutlichen Gestalten düsterer Despoten, kranker Asketen und schweigsamer Märtyrer auftauchen. Alles Weltliche war unterdrückt, alle irdische Lust verboten. Die Menschen brachten ihre Nächte zu, die Augen geheftet auf die blutigen Geschichten und leidenschaftlichen Mahnungen des Alten Testamentes, im Geiste vernehmend die drohend donnernde Stimme eines schrecklichen Gottes, bis zuletzt in ihrem eigenen Herzen die schwärmerische Begeisterung prophetischer Seher neu erstand und verzückende Bilder, religiöse Halluzinationen ihren fiebererhitzten Körper durchschüttelten. Ribera bannt die alten durchfurchten Gesichter, die wallenden grauen Bärte und schlaffen Muskeln greiser, büßender, sich kasteiender Heiliger mit der Virtuosität des Anatomieprofessors auf die Leinwand, schwelgt bald mit der Würde des Großinquisitors, bald mit der Wollust der Henkersknechte in Märtyrerszenen, bei denen Heilige gebraten, Bäuche aufgeschlitzt und Eingeweide geröstet werden. In Zurbaran lebt die düster weltvergrabene Askese des Mönchstums. Bleiche Menschen in braunen Mönchskutten drücken zitternd ihre Lippen auf die Füße des Kruzifixes und flehen bebend um Schutz vor den Anfechtungen, die ihre hysterisch aufgerüttelten Sinne durchwühlen. Murillo ist der zarte Mystiker, der die süßen Qualen himmlischer Sehnsucht, die Wonnen und Freuden des Gottesgenusses mit unheimlich verfeinerten Nerven genießt. Der ganze Himmel mit all seinen Engeln und Heiligen glüht in einem phantastischen Leben. In dunkel schwärmerischem Liebesdrang neigt sich die Madonna zu ihrem Verehrer herab, und während der Priester ob des Wunders der Göttlichen dankt, berauscht sich der Mensch am Odem des Weibes. Notwendig zog aber ein solcher Feudalstaat wie der spanische mit seinen Granden und Kirchenfürsten auch eine Porträtkunst groß, die zu dem Höchsten zählt, was irgend ein Land auf diesem Gebiete hervorgebracht. Velazquez ist der Maler der Könige und der König der Maler, der die blassen fahlen Gestalten der entnervten Sprößlinge einer blutleer gewordenen Aristokratie mit so unerbittlicher Charakteristik festbannt, daß Mengs, als er hundert Jahre später das Museo del Prado durchschritt, staunend sagte: alle anderen Bilder seien bemalte Leinwand, Velazquez allein die Wahrheit. (Schluß folgt.)

* Hinsichtlich der **„Kunstvereins-Geschenke"** wird in den Münchner Neuesten Nachrichten von einem Künstler ein vernünftiger Vorschlag gemacht: „Man forsche einmal nach dem Verbleibe dieser Blätter (nämlich der üblichen großen »Prämien«-Stiche und Radierungen), so wird man sie bei Laien meistens schön zusammengerollt in irgend einem Winkel ihr Dasein fristen sehen, wenn der glückliche Besitzer es nicht vorgezogen hat, sie in klingende Münze umzuwandeln, wofür jährlich die diesbezüglichen Annoncen Auskunft geben können. Bei Künstlern werden sie meistens den sie überbringenden Vereinsdienern als leicht zu gewährendes Präsent überlassen, oder bei den pietätvolleren für immer »ad acta« gelegt. Daß gerade die Künstler eine gewisse Abneigung dagegen bezeigen, beruht durchweg darauf, daß diese Blätter, die meistens ein Mittelding zwischen Radierung und Kupferstich sind, Nachempfundenes bringen, was für einen Künstler des Reizes entbehrt. Soviel ich weiß, werden in München jährlich 5000 M. für die Platten bezahlt; für dasselbe Geld sind nun leicht vier bis fünf Originalradierungen zu erwerben, die, in gleichem Formate gehalten, sich sowohl für Anlegung einer Mappe, wie zum Zimmerschmucke eignen, und Laien wie Künstlern Anregung und Originelles bieten. Um die Druckkosten auf gleicher Höhe zu halten, schlage ich Folgendes vor: Nachdem man von den Künstlern entweder die Platte ganz oder die Berechtigung für eine größere Anzahl von Drucken erworben hat, indem die einzelnen Branchen berücksichtigt werden (z. B. zwei figürliche, zwei landschaftliche Motive und ein Tiersujet), sind Drucke von diesen Platten das ganze Jahr hindurch, z. B. im Vestibül zur Ausstellung zu bringen. Jedes Mitglied hat nun das Recht, sich nach seinem Geschmacke ein Blatt auszusuchen, was in einer eigens dazu ausliegenden Mitgliederliste vermerkt wird. Unter denjenigen Mitgliedern, die nicht gewählt haben, werden Drucke nach freiem Ermessen des Vorstandes verteilt. Ich glaube, daß durch diese Art ein neuer Anreiz sowohl für die Künstler, wie für die Laien geschaffen werden wird."

Vermischtes.

* Schriften über Aesthetik.

Aesthetische Zeitfragen. Von Johannes Volkelt. (München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck j. Mk. 4.50, geb. Mk. 5.50.)

(Fortsetzung statt Schluß.)

Ueber die übrigen Vorträge Volkelts will ich mich kürzer fassen. Der zweite, „Kunst und Nachahmung der Natur", wendet sich in der Hauptsache gegen die Nachahmungstheorie. Volkelt geht von dem Begriff der Wahrheit aus, von dem er die Wahrhaftigkeit absondert, und unter dem er nur die Wiedergabe des Wirklichen, wie es thatsächlich ist, verstanden wissen will. Wie er schon den Begriff der künstlerischen Wahrhaftigkeit, dazu allerdings durch moderne Künstler verleitet, ganz falsch faßt, indem er nämlich sagt, man meine, der Künstler solle das Ideal der Wahrhaftigkeit verkünden, solle eine Gesellschaft ohne Schminke und Larve, ein Geschlecht rücksichtslos und unabhängig sich auslebender Menschen fordern, während vernünftige Menschen doch nur verlangen, daß der Künstler wahrhaftig sei und die Gesellschaft nach seinen Begriffen von Wahrheit darstelle (es sind hier statt der ästhetischen also wieder moralische Gesichtspunkte untergeschoben), so ist auch seine Auffassung des Begriffs künstlerische Wahrheit eng und beschränkt. Wahrheit und Wirklichkeit dürfen nicht für identisch erklärt werden, die Wahrheit liegt in und hinter der Wirklichkeit, ist aus der Fülle ihrer Erscheinungen durch den Künstler, dem dazu das durchdringende Auge gegeben ist, herauszulösen. Allerdings hat Volkelt auch hier die Entschuldigung, daß moderne Künstler Wahrheit und Wirklichkeit verwechseln, aber von der Aesthetik verlange ich eben, daß sie die reinen Begriffe den Entstellungen und Verschiebungen des Tags klar und deutlich gegenüberstelle. Den Ausführungen Volkelts über die prinzipiellen Abweichungen der Kunst von der Wirklichkeit kann man im Ganzen beitreten, obwohl auch hier manches Platte und Falsche unterläuft. Ist die Kunst wirklich nur Oberflächendarstellung? Ich will das hier nicht näher untersuchen; die Dichtung ist aber wohl unbedingt mehr. Zu ihr bemerkt Volkelt: „die

Digitized by Google

Bilder der inneren Anschauung sind im Vergleich zu den wirklichen Dingen überaus lückenhaft, ungleichmäßig ausgeführt", und meint, daß z. B. ein für die Phantasie geschildertes Gesicht nie dem Gesicht der Wirklichkeit entspreche. Es ist ihm da entgangen, daß wir auch beim Schauen der Wirklichkeit in der Regel keineswegs das Gesicht in allen Einzelheiten sehen, nur besonders Charakteristisches, und daß es eben auf das Schauen, nicht das Sein ankommt. Man sagt nicht mit Unrecht, daß der Künstler die Menschheit erst das Schauen (vom Sehen zu unterscheiden) lehre, für die Malerei und die Landschaftsanschauung kann das sogar historisch belegt werden, und vom Dichterisch-Psychologischen gilt es noch ganz besonders, da findet der Dichter vermöge seiner Intuition unendlich viel mehr als der gewöhnliche Mensch, und wir sehen dann später mit seinen Augen. Daß die Kunst eine Abbreviatur der Wirklichkeit ist, daß sie komponiert, wird Volkelt von niemandem bestritten werden, drollig ist nur, daß er die Individualität des Künstlers, die doch eben abbreviert und komponiert, zum Schluß noch besonders als überaus wichtige umgestaltende Potenz bringt. Sein Ergebnis ist: die Kunst ist eine wesentliche Umformung der Natur, sie schafft eine zweite Welt, die jedoch an die Wirklichkeit gebunden ist, den Schein der Wirklichkeit haben muß, und in diese Umformung setzt er auch ihren Zweck. Der Ausdruck „wesentliche Umformung" scheint mir nicht sehr glücklich, da denn doch nicht die wirkliche Natur durch die Kunst umgeformt wird, aber ich lasse ihn hingehen, ich begnüge mich einfach ein kurzes Citat hieherzusetzen, das mir das Verhältnis von Kunst und Natur bündig zu erläutern scheint: „die Kunst kann sich nicht wie die Natur ins Unermeßliche ausdehnen und die Natur sich nicht wie die Kunst ins Enge zusammenziehen; hier unterscheiden sich beide, und auf diesen Grundunterschied sind alle Gesetze der Kunst, wie die wichtigsten Probleme der Natur, namentlich die Kunst selbst, zurückzuführen. Es folgt daraus für die Kunst zunächst die Notwendigkeit freiwilliger Beschränkung; das singuläre Kunstgebilde muß mit der Natur in Verbindung gesetzt und doch auch wieder von ihr abgeschnitten, die Adern des Universums müssen hineingeleitet und doch auch wieder unterbunden werden, damit die kleine Welt nicht in der großen ertrinkt: darum darf nicht jeder Träger desselben selbständig für sich etwas sein wollen, mancher muß sich begnügen, nur etwas zu bedeuten".

Verwahrung muß ich noch gegen einige Konsequenzen Volkelts einlegen. Die Forderung, daß man beim Kunstwerk die absichtlich führende Hand des Künstlers nicht merken solle, ist zwar berechtigt. Aber es ist zu viel verlangt, wenn man sich ein für alle Mal ein „leichtes, frohes, weniger an Arbeit gemahnendes Schaffen" ausbittet; manches Kunstwerk muß widerstrebenden Elementen abgerungen werden, und wenn es dadurch den „Charakter mühevoller Schwere" erhält, so kann dies sehr wohl zu dem notwendigen Totaleindruck des Werkes gehören. Der unglückselige Begriff des Spiels und die gewünschte Befriedigung haben da dem Aesthetiker wieder einen Streich gespielt. Seine Lieblingstheorie von der Kunst als einer zweiten Welt führt Volkelt zu Behauptungen wie, daß „die Farben- und Formenwelten Raffaels, Michelangelos, Tizians, Rubens', Rembrandts nicht aus den Gesetzen und Kräften entsprungen seien, aus denen sich die wirkliche Welt aufbaut". Das ist Uebertreibung, wenn nicht Unsinn. Auch die Behauptung, daß Shakespere viel mehr wagt, als die Gesetze der Psychologie rechtfertigen, ist für den, der zwischen Wesentlichem und Unwesentlichem zu unterscheiden weiß, thöricht. Und es hilft Volkelt bei mir nicht, daß er noch zuletzt auch das „irrationale Können des großen, geborenen Künstlers" heranzieht; er hat mir zu oft bewiesen, daß er kein rechtes Verständnis dafür hat.

Den dritten Vortrag, „die Kunst als Schöpferin einer zweiten Welt", leitet eine formal-ästhetische Untersuchung ein, die man bei der älteren Aesthetik wohl klarer findet. Ich halte es a priori für unglücklich, vom Künstler zu abstrahieren und die Aesthetik vom Standpunkt des Beschauers zu schreiben. Sätze wie „Nicht wirkliche Seele liegt in den Kunstwerken, sondern es ist ein Leihen, Unterschieben, Ausfüllen, was wir mit den an sich toten und leeren Formen vornehmen", sind, mögen sie auch im Gang der logischen Entwicklung nicht zu vermeiden sein, mindestens mißverständlich, da die Formen, als vom Künstler beseelt, eben nicht mehr tot und leer, sondern gewißermassen organisch sind. Nach der formalen Abhandlung bringt Volkelt zur Beantwortung der Fragen, warum wir uns „die Welt des Scheins vorgaukeln" lassen, und ob zur formalen Umformung nicht noch Umgestaltungen materialer Art treten, wieder die wertvollen Zwecke der Kunst vor. Ich will hier nur ganz kurz andeuten, daß, wenn er, anstatt vom Beschauer auszugehen, vom Künstler ausginge und das künstlerische Schaffen einfach als notwendige Lebensbethätigung der Menschheit und sie vertretender Individuen faßte, alle diese doch nie zu festen Resultaten führenden Zweck- und Wertbestimmungen überflüssig wären. Volkelt nennt als ersten Zweck der Kunst das Erzeugen von Anschauung, und nun ist das künstlerische Schauen im Gegensatz zu seiner in dem vorigen Vortrag ausgesprochenen Meinung plötzlich ein volles, sattes Schauen, das die Gegenstände lückenlos aufnimmt und voll erfaßt! Auf einen Widerspruch mehr oder weniger kommt es freilich nicht an. Nicht lange, und es taucht im Zusammenhang mit dem „reinen" Schauen wieder die Befriedigungstheorie auf, wieder wird eingeschärft, daß die Kunst uns nicht mit den störenden Affekten des gewöhnlichen Lebens als Verdruß, Unwillen Kummer, Angst erfüllen soll, und daraus gefolgert, daß sie nicht alles Beliebige zur Darstellung bringen dürfe. Aber die Kunst übermittelt uns doch nie Wahrnehmungen und Nachrichten, die im Sinne des gewöhnlichen Lebens Realität für uns hätten („was ist uns Hekuba?"), und es ist doch beinahe lächerlich, die künstlerische Darstellung in Bezug auf Affekte, die unsern Privatverhältnissen entspringen, kontrolieren zu sollen. Oder denkt Volkelt etwa an die Satire, vielleicht gar an das Pasquill? — Noch allerlei sonderbare Dinge findet man. „Die Kunst erzeugt das Wunder, daß sie unser Gefühlsleben, indem sie es in ungewöhnlichem Grade erregt, doch zugleich besänftigt und entlastet". Das wird apodiktisch hingestellt, kein Schatten eines Beweises. Aber die Wissenschaft kennt keine Wunder, und Thatsachen des immanenten Bewußtseins haben nur in der Theologie Geltung. „Auch solche Höhen und Tiefen werden uns zugänglich, zu denen wir in der Prosa des Lebens nicht vorzudringen vermögen". Dieses Reden von der „Prosa des Lebens!" Wo uns der Ernst des Lebens nicht hinführt, da führt uns die Kunst auch nicht hin. „Das individuelle Ich mit seinem Bleigewicht, seinen Fesseln, seinen Stacheln ist beseitigt, wir leben und schwelgen in der hemmungsloseren, klareren,

Digitized by Google

unpersönlichen Sphäre des Allgemeinmenschlichen — es ist der Sonntag des Gemüts angebrochen". Die Ablösung des individuellen Ichs durch die Kunst dürfte manchem Mann der Wissenschaft große Freude bereiten — sollte man nicht vielleicht auf dem Wege des psychologischen Experiments feststellen können, wo es bleibt? Fast die ganze zweite Hälfte dieses Artikels ist weiter nichts als ein ununterbrochenes Schwelgen in Schönrednerei. „Spielend flößt die Kunst uns, indem sie uns zum genußreichen Schauen einladet, damit zugleich Hinweisungen auf Bedeutung und Kern des Lebens ein. Indem die Kunst die Sinne angenehm beschäftigt, führt sie unvermerkt den Geist zu gehaltreicher Sammlung, in der ihm Ahnungen aufgehen, die ihn hinter die Oberfläche des Lebens leiten. Die Kunst ist eine Vertieferin des Geistes, aber sie macht es ihm nicht schwer, von der Oberfläche los zu kommen. Sie stellt uns die Oberfläche des Lebens selbst in bezaubernder Anschaulichkeit hin, und siehe, indem wir uns genießend der Anschauung hingeben, werden wir hellsichtig und dringen in die geheimnisvolle Tiefe der Dinge vor. So sollen wir denn die Kunst als ein köstliches Gut der Menschheit nicht zum wenigsten darum preisen, weil sie uns mit leichter, liebender Hand aus dem glänzenden Vordergrund in die dämmernden Hintergründe des menschlichen Daseins als in seine Wahrheit leitet". Das sind Phrasen, nun folgt der Unsinn: „Wollte sich die Kunst dieser Aufgabe entschlagen, so würde sie sich damit eines unschätzbaren Vorzugs begeben und zur Trivialität herunterbringen. Manmüßte die Kunst wahrhaft thöricht schelten, wenn sie eines der hauptsächlichsten Mittel, die Menschheit in edlem Sinne zu beglücken, von sich weisen wollte". Man weiß nicht, was man sagen soll; in Sätzen, wie: „Man müßte die Menschheit wahrhaft thöricht schelten, wenn sie anstatt auf den Beinen auf den Händen gehen wollte", steckt doch genau so viel Sinn. Aber das kommt von der unglückseligen Auffassung der Kunst als Spiel, während man nun doch endlich begriffen haben sollte, daß die Kunst weiter nichts als eine der drei Möglichkeiten ist, sich mit Welt und Leben *abzufinden*, und daher *genau so ernst* zu nehmen, wie ihre Schwester, die Wissenschaft, oder wenn man will, die Philosophie, genau so ernst, wie das wirkliche Leben, in dem man sich bethätigt. Mag sie immerhin in lichtere Regionen führen, sie muß *aus dem Leben herauswachsen* wie der Baum aus der Erde, nichts Menschliches darf ihr fremd sein. Die Anschauung, die Volkelt vertritt, führt konsequent dahin, daß man die Kunst mit den Spirituosen, dem Opium und anderen Rauschmitteln auf die gleiche Stufe stellt; sie beglücken eine gewisse Menschheit auch, und wenn man sie nicht im Uebermaß genießt, thun sie es vielleicht sogar „in edlem Sinne". Nachdem er noch die Weisheit: „Es ist eine Thatsache, daß der Mensch mit Phantasie ausgestattet ist" von sich gegeben, kommt Volkelt zuletzt zu der Ansicht, daß wir Götter sind, die selbstherrlich mit der Wirklichkeit zu spielen und das Leben in einer Fülle freigestalteter Formen zu träumen vermögen. Volkelt vergißt zunächst, daß diese Selbstherrlichkeit doch nur von Künstlers Gnaden ist, der Künstler spielt und träumt aber nicht bloß, er *schaut* die Welt wirklich so, wie er sie in seinen Werken darstellt, und nur deshalb kann er diesen auch wahrhaftes Leben verleihen. Der Künstler sieht, schaut, empfindet, fühlt anders als wir — das ist die Lösung all dieser Fragen, ein Gott ist er darum aber noch lange nicht, und weh ihm, wenn er's sein will! „Und wie wohlthätig ist es, daß dem Menschen diese Gabe (selbstherrlich mit der Wirklichkeit zu spielen usw.) geschenkt ist!", sagt unser Schönredner.

Ueber den vierten Vortrag „Die Stile in der Kunst" will ich ganz kurz hinweggehen und nur auf meine vor nicht allzulanger Zeit im Kunstwart veröffentlichte Arbeit „Ueber den Stil in der Dichtkunst" verweisen, die eine logische Entwicklung der hier in Betracht kommenden Gesichtspunkte wenigstens anstrebt. Von den Begriffen Realismus und Idealismus ausgehend, gelangt Volkelt zu den Kategorien des potenzierenden und Thatsachenstils und des typisierenden und individualisierenden Stils und entdeckt dabei auch zwei ästhetische Antinomien. Mir erscheint es noch fraglich, ob man diese Stilunterschiede machen darf; jedenfalls kommt die künstlerische Individualität dabei wieder zu kurz und, wenn man von dieser absieht, sind eben immer nur Allgemeinheiten vorzubringen. Seinen Mangel an Verständnis des Spezifisch-Künstlerischen zeigt Volkelt auch hier wieder: „Das Mißraten der im typisierenden Stil gehaltenen Personen hat verschiedene Gründe", führt er aus. „Bald hängt es mit einem eintönigen, großwortigen, schön malenden rhetorischen Pathos zusammen (so ist es in dem klassischen französischen Drama), bald mit einer gewissen vornehm fein wollenden Glättung, Dämpfung und Leisetreterei (so ist es in manchen Dichtungen Goethes, z. B. in der natürlichen Tochter und Pandora)". Es ist klar, daß Volkelt im ersten Falle eine Folge zur Ursache erhebt; im übrigen scheint er das französische klassische Drama nur aus Lessings Dramaturgie zu kennen. Goethe den Vorwurf der Leisetreterei zu machen ist ein starkes Stück, doch brauche ich darüber nicht mit Volkelt zu rechten; die natürliche Tochter ist übrigens, indem sie es unternimmt, ein Zeitereignis vollständig des Zeitgewands zu entkleiden und nur den rein menschlichen Gehalt zu erhalten, ein großartiges Experiment und wird wahrscheinlich noch dauern, wenn die entgegengesetzten Experimente, deren der Naturalismus uns manche gebracht hat, längst verschollen sind. — Sonst finden sich gerade in diesem Vortrag manche gute Bemerkungen, die freilich nicht eben neu sind.

Dem Vortrag über den Naturalismus als ganzes darf ich sogar zustimmen, obwohl ich doch wieder im Einzelnen, wo sich gerade das Verständnis für das Spezifisch-Poetische zeigen soll, manches zu tadeln finde. Es ist eben nicht allzuschwer, die allgemeinen Tendenzen einer Bewegung aufzuzeigen und ihre Irrtümer aufzudecken, zumal, wenn sie so einseitig ist wie der Naturalismus. Sehr charakterisch für Volkelt ist u. a. der Ausruf: „Wie selten sind überhaupt die Kunstgenies, die wie Schiller und Wagner zugleich die Prinzipien ihres künstlerischen Schaffens klar durchschauen!" Im Gegenteil durchschaut jeder große Künstler die Prinzipien seines Schaffens, wie das für Lessing, Goethe, Grillparzer, Hebbel, Otto Ludwig und die meisten andern aus ihren Werken nachzuweisen ist, — Schiller und Wagner aber sind die unglücklichsten Beispiele, die Volkelt wählen konnte; denn sie haben sich eingestandenermaßen die Kunst auf ihren Leib zugeschnitten und reden im Ganzen nur pro domo. Aus diesem Vortrag, jedoch auch schon aus dem vorigen, erkennt man denn, daß Volkelt auch das kritische Vermögen mangelt, was natürlich mit dem Grundmangel, den ich ihm wiederholt nachgewiesen habe, zusammenhängt. Fuldas „Sklavin" und „Verlorenes Paradies" und selbst-

Digitized by Google

verständlich erst recht Sudermanns Dramen, die kein Ernster mehr ernst nimmt, und wer tiefer blickte, auch von vorneherein nicht ernst nehmen konnte, marschieren da auf als „kühne und rücksichtslose Griffe ins moderne Leben, um schwere und blutende Konflikte herauszuholen.“

Da ärgert man sich denn freilich, daß Dichter wie Hebbel und Otto Ludwig, oder auch nur Ibsen und Dostojewsky bei Volkelt überhaupt erwähnt werden, da er sie doch unmöglich ihrem vollen Wert nach schätzen kann.

(Schluß folgt.)

Inhalt: Tageskritik über bildende Kunst. — Rundschau. — Dichtung. — Schöne Literatur. (Der dumme Teufel). — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen: Berliner Bericht. — Musik: Alexander Ritter †. — Bildende Künste: Viktor Tilgner †. Kunstblätter und Bilderwerke: Die Bibel von Dr. Pfleiderer. Berichte über bildende Kunst. Münchener Bericht. Dresdner Bericht. Das geschichtlich Schöne in seinen Gegensätzen. (Forts.) Kunstvereins Geschenke. — Vermischtes: Schriften über Aesthetik (Aesthetische Zeitfragen. Von Johannes Volkelt). (Forts.)

Den verehrl. Redaktionen zu geneigter Beachtung. Nachdruck der Originalbeiträge unsres Blattes gestatten wir nicht nur gern, sondern wir bitten sogar im Interesse der Sache darum, müssen jedoch deutliche Quellen-Angabe zur Bedingung machen. **Redaktion und Verlag des Kunstwarts.**

Kunstwart-Anzeiger.

Wichtigere Auktionskataloge.

Sammlung A. Artaria. I. Enthaltend: ein vollständiges Werk der Kupferstiche und Holzschnitte von Albrecht Dürer, die berühmte Sammlung der Originalradierungen von Rembrandt van Rijn, sowie eine ausgewählte Zahl von Handzeichnungen alter Meister, namentlich Rembrandts und seiner Schule. (Die Versteigerung der Sammlung findet vom 6.—13. Mai ab bei Artaria & Co. in Wien statt, von welchem Hause auch dieser Katalog für Mk. 5.— zu beziehen ist. Der Katalog, der mit interessanten Lichtdrucken versehen ist, hat deshalb wie auch wegen des wissenschaftlichen Textes, durchaus bleibenden Wert.)

Antiquitätensammlung Heinrich Eduard Stiebel. (Versteigerung vom 4. Mai ab bei Rudolf Bangel in Frankfurt a. M. Der reich illustrierte Katalog, der unberechnet versandt wird, macht uns mit einer ungewöhnlich geschmackvollen und wohlerhaltenen Sammlung von kunstgewerblich wertvollen Möbeln, Geräten und Gefäßen bekannt.)

Gemäldegalerie Sophie Jakobi-Keutzer, Witwe. (Versteigerung am 8. Mai bei der gleichen Firma. Der illustrierte Katalog (kostenlos zu beziehen) verzeichnet außer einem Rembrandt Bilder von Berghem, Burger, Cocques, Dow, Giorgione, van Goyen, Hals, Hamilton, H. Jordaens, Ab. Mignon, Palamedes, Roos, Salv. Rosa, Rubens, Seghers, Vermeer, Weeniz u. a., die zum Teil aus bekannten Frankfurter Sammlungen stammen.)

135

Ant. Richard, Düsseldorf

fabriciert ausschliesslich als Specialitäten:
Gerhardt's Caseïn-Bindemittel,
zur Herstellung **wirklich matter Malereien** durch Mischen mit **beliebigen trockenen** Farben, **zeichnet sich aus** durch **sammtartige, tiefste, leuchtende und feurigste Töne, leichte und lohnendste Behandlung, dauerhaft u. wetterfest.**

1794
GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN
HOFPIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1 a.

81

Unter dem Allerhöchsten Protektorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II und unter dem Ehrenpräsidium Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich.

Internationale Kunst-Ausstellung.

zur Feier des 200jährigen Bestehens der Kgl. Akademie der Künste **BERLIN**
im Landes-Ausstellungs-Gebäude im Lehrter Bahnhof

vom 3. Mai bis 30. September 1896

VERLOOSUNG VON KUNSTWERKEN.

Digitized by Google

August. München 1896. **September.**

Kgl. Hof- und National-Theater.

Aufführungen **Richard Wagner**'scher Werke

Rienzi — Der fliegende Holländer — Tannhäuser — Lohengrin — Tristan und Isolde Die Meistersinger von Nürnberg *und des*

Beethoven'schen

Fidelio *mit vorhergehender Darstellung des Festspieles* **Die Ruinen von Athen.**

Kgl. Residenz-Theater.

Aufführungen **Mozart**'scher Werke

Figaros Hochzeit — Don Giovanni.

August:

Sonntag	den	2.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Mittwoch	„	5.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	6.	**Tannhäuser.**
Sonnabend	„	8.	**Lohengrin.**
Sonntag	„	9.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenzth.
Dienstag	„	11.	**Fidelio.** Vorher: **Die Ruinen von Athen.**
Mittwoch	„	12.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	13.	**Tannhäuser.**
Sonnabend	„	15.	**Lohengrin.**
Sonntag	„	16.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Dienstag	„	18.	**Fidelio.** Vorher: **Die Ruinen von Athen.**
Mittwoch	„	19.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	20.	**Lohengrin.**
Sonnabend	„	22.	**Tristan und Isolde.**
Sonntag	„	23.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Dienstag	„	25.	**Rienzi.**
Mittwoch	„	26.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	27.	**Holländer.**
Sonnabend	„	29.	**Meistersinger.**
Sonntag	„	30.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.

September:

Dienstag	den	1.	**Fidelio.** Vorher: **Die Ruinen von Athen.**
Mittwoch	„	2.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	3.	**Tannhäuser.**
Sonnabend	„	5.	**Lohengrin.**
Sonntag	„	6.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Dienstag	„	8.	**Rienzi.**
Mittwoch	„	9.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	10.	**Holländer.**
Sonnabend	„	12.	**Meistersinger.**
Sonntag	„	13.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Dienstag	„	15.	**Fidelio.** Vorher: **Die Ruinen von Athen.**
Mittwoch	„	16.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	17.	**Tannhäuser.**
Sonnabend	„	19.	**Lohengrin.**
Sonntag	„	20.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Dienstag	„	22.	**Fidelio.** Vorher: **Die Ruinen von Athen.**
Mittwoch	„	23.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	24.	**Tristan u. Isolde.**
Sonnabend	„	26.	**Lohengrin.**
Sonntag	„	27.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Dienstag	„	29.	**Tannhäuser.**
Mittwoch	„	30.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.

Die Namen der mitwirkenden Münchener und auswärtigen Künstler werden in einem ausführlichen Programm veröffentlicht werden.

Preise der Plätze:
(Im Vorverkauf.)

Im K. Hof- und National-Theater.

Ein Parketsitz 1. bis 7. Reihe	M. 12.30	Ein numer. Vorderpl. i. d. Balkonlogen	M. 12.30	Ein numer. Vorderplatz im II. Rang	M. 8.30
„ „ 8. „ 14. „	„ 10.30	„ Rückplatz in den Balkonlogen	„ 8.30	„ Rückplatz im II. Rang . . .	„ 6.30
„ numer. Balkonsitz (I. Reihe)	„ 20·30	„ numer. Vorderplatz im I. Rang	„ 12.30	„ numer. Vorderplatz im III. Rang	„ 6.30
„ „ „ (II. „)	„ 12.30	„ Rückplatz im I. Rang	„ 8.30	„ Rückplatz im III. Rang . . .	„ 4.30

Im Kgl. Residenz-Theater.

Ein Parketsitz	M. 10.30	Ein Vorderplatz im I. Rang . .	M. 12.30	Ein Rückplatz im II. Rang . .	M. 4.30
„ Vorderpl. in einer Parterreloge	„ 10.30	„ Rückplatz im I. Rang . . .	„ 8.30	„ Vorderplatz im III. Rang . .	„ 4.30
„ Rückplatz in einer Parterreloge	„ 8.30	„ Vorderplatz im II. Rang . .	„ 6.30	„ Rückplatz im III. Rang . .	„ 2.30

Für auswärtige Bestellungen ist der Geldbetrag an die **K. Hoftheater-Tageskassa** franco einzusenden.
Die Bahnverbindungen zwischen **München** und **Bayreuth** bieten Gelegenheit, die Vorstellungen an aufeinanderfolgenden Tagen hier wie dort zu besuchen.

145 **Kgl. Hoftheater-Intendanz.** **Ernst Possart.**

Fehr'sche **Kunstakademie**
Berlin W., Lützowstr. 82. 155
Getrennte Kurse für Damen und Herren. Lehrer: Für Porträt und Figürliches *Conrad Fehr* und *H. Hausmann*, für Landschaft *Willy Hamacher* und *Max Uth*, für Blumen *P. Barthel*, für Illustrieren *H. Looschen*, für Modellieren *O. Risch*, für Kupferstich Prof. *G. Eilers*. — Vorbereitungsklassen. — Aufnahme jederzeit. — Prospekte gratis.

Mal- und Zeichenschule Schultze-Naumburg.
Für Figurenstudium, Landschaft u. Stillleben.
Anmeldungen: Nymphenburgerstr. 41.
Schullokal: Luisenstr. 8.
157 **München.** Paul Schultze-Naumburg. Frau Ernestine Schultze-Naumburg.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (131
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator Rudolf Bangel.

Lebe!
Eine Dichtung von
Ferdinand Avenarius.
Preis 2 Mk.
Unser Blatt (Buchhändler-Zeitung): „. . . Der Mut meiner Ueberzeugung, daß „Lebe!" die beste Dichterschöpfung des Buchjahres sei, ist nicht gar zu groß; bedeutende Stimmen aus den verschiedensten Richtungen haben es als eine dichterische That ersten Ranges begrüßt."
Verlag von O. R. Reisland in Leipzig. 134

Digitized by Google

Die „direkte" Offerte *ist die wirksamste und billigste Art der Reclame!*

Fix und fertige Adressen jeder nur erwünschten Art und aus allen Städten, Provinzen und Ländern der Welt auf Abreissbogen elegant geschrieben und mit der richtigen Titulatur versehen, braucht jeder Erfinder zum direkten Angebot seiner Erfindung an die vermuthlichen Interessenten — jeder Fabrikant zur direkten Bekanntmachung neuer Produkte bei theilweiser Ersparung der grossen Kosten und Spesen für Reisende und Vertreter — jeder kleine und grosse Geschäftsmann, welcher Absatz von Waren in seiner Provinz oder in fernen Ländern direkt an die Consumenten erlangen will — jeder Verlagsbuchhändler behufs direkter Versendung seiner Prospecte an die muthmasslichen Interessenten seiner Verlagswerke, zur kraftvollen Unterstützung der Bemühungen des Wiederverkäufers — jeder Zahnarzt, jeder Händler, jeder Grossist und Agent, jeder Geschäftsreisende (als Kundenregister), jede junge Firma, die sich empfehlen will — jedes alte Haus, um neue Absatzgebiete zu erwerben.

Unsere im Jahre 1864 gegründete Anstalt stellt es sich zur Aufgabe, Adressen jeder Art, übersichtlich geordnet, für alle Zwecke zusammenzustellen und zu liefern und ist jetzt im Stande, mehr als 6 Millionen Klebe-Adressen, welche fortwährend unter Controlle stehen, sofort nach Bestellung liefern zu können und zwar zu einem noch nicht einmal die Kosten ihrer Abschreibung erreichenden Preise. Unser Adressenkatalog specificiert alle vorräthigen Adressen und steht Jedermann gegen vorherige Einsendung von 50 Pfg. = 35 Kr. ö. W. = 65 cts. in Briefmarken zur Verfügung. Man findet alle weiteren Fragen über das Wesen unserer Adressen darin beantwortet; das interessante Buch bildet eine Statistik über alle nur denkbaren Geschäftszweige und giebt Aufschluss über die Anzahl aller bestehenden Geschäfte, Behörden und Privatleute des Lehr-, Wehr-, Nähr-, Zehr-, Verkehr- etc. Standes nach Branchen geordnet und sollte sich in jedem Comptoir, bei jedem Beamten und in der Bibliothek eines jeden Privatmannes vorfinden.

Nochmals: *Unsere Adressen sind nicht gedruckt, sondern auf Streifchen (Grösse 10:2,5 cm) sauber geschrieben, gummirt und perforirt — also fix u. fertig zum Versandt — u. eignen sich sowohl zum Aufkleben auf Couverts als auch auf Streifbänder. Wir garantiren für die Richtigkeit jeder einzelnen Adresse in weitgehendster Weise. Lieferbar innerhalb 24 Stunden: bis 2 Millionen.*

C. Herm. Serbe — Internationale Adressen-Verlags-Anstalt — **Leipzig.**

93

1896 München.

Jahresausstellung (80

von Kunstwerken aller Nationen

Im kgl. Glaspalast

vom 1. Juni bis Ende Oktober.

Die Münchener Künstlergenossenschaft.

67

Photographische Apparate.

Leichte Handcameras mit einfachster Plattenwechslung. Sämmtliche Bedarfsartikel. Illustrirte Preisliste portofrei.

Man versuche **Liesegang Papier,** Man verl. Proben, Aristo- Matt-, Netz-, Li-, Düssel- und **Abzieh-Papier.** Letzteres lichtempfindlich, dient zum Uebertragen der Photographien auf Glas, Porzellan, Muscheln, Holz und andere Materialien.

Man verlange kostenfrei das neue

illustrirte Projections-Verzeichnis

über Projections Apparate aller Art, Sciophicons, Nebelbilder-Apparate, Apparate zur Projektion undurchsichtiger Gegenstände (Wundercameras) Laternenbilder u. s. w.

136 **Ed. Liesegang, Düsseldorf.**

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:** **Gallerie-Bilder Italiens,** **Handzeichnungen,** gratis und franko von **G. Brogi,** Via Tornabuoni, **Florenz.** (115

Geschenk-Bücher etc.

zu Spottpreisen!

Verlangen Sie Verzeichnisse

gratis von **Gustav Moldenhauer,**

Elbing, Brandenburgerstr. 16. (91

DER AKT

100 Modellstudien in Lichtdruck nach Naturaufnahmen.

Gestellt und herausgegeben v. **Prof. Max Koch,** Historienm. Archit. u. Bildh. **Otto Rieth.**

10 Hefte à 10 Taf. 24×32 cm à M. 5.— pro Heft. 100 Taf. in eleg. verschliessbarer Mappe M. 50.

Berlin S. 53. **Internationaler Kunstverlag**

100 **M. Bauer & Co.**

Vorbereitung

für das Freiwilligen-, Fähnrich-, Primaner- und Abiturientenexamen rasch, sicher, billigst

Dresden 6.

136 **Moesta,** Direktor.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über
Dichtung, Theater, Musik und bildende Künste.

Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen thun.
Richard Wagner.

16. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Der Fall Koppel-Ellfeld.

Wir haben den Lesern eine kleine Geschichte zu erzählen, die sich ziemlich heiter liest und die doch traurig ist. Es handelt sich darin um ein Plagiat. Dergleichen kommt ja häufig vor. Der Plagiator hat eine einflußreiche, ja für viele Dinge ausschlaggebende Stellung inne an einem der ersten deutschen Hoftheater. Das macht die Sache wohl wichtiger. Aber es gäbe uns doch noch keinen Grund, an dieser leitenden Stelle von ihr zu reden. Das Verhalten der sogenannten öffentlichen Meinung in dieser Angelegenheit ist es, was uns dazu berechtigt und verpflichtet.

Als Dramaturg des königlichen Hoftheaters zu Dresden waltet des Amts Herr Intendanzrat Dr. jur. Franz Koppel-Ellfeld, Verfasser u. a. des an demselben königlichen Hoftheater zu Dresden zur Freude aller idealgesinnten Kreise gegebenen idealgesinnten Lustspiels „Renaissance“, über das uns jüngst Leonhard Lier gesprochen hat. Es war nicht die erste dichterische That Koppel-Ellfelds; eine ältere vielmehr, ihrer Gattung nach ein Roman und ihres Namens „der süße Fratz“, soll uns heute zunächst beschäftigen. Und nicht einmal der ganze Roman, sondern nur seine Einleitung — denn diese Einleitung ist ein Plagiat von einer Unverfrorenheit, die nur beinahe, aber doch nicht ganz erreicht wird von seiner Ungeschicklichkeit.

Es ist nicht unser Verdienst, das aufzudecken. Der erste Teil der Enthüllung erschien vielmehr in der „Berliner Staatsbürgerzeitung“, einem antisemitischen Blatte. Ihre Parteifarbe gab natürlich der Redaktion den Grund, die Sache mit einem kleinen Hieb auf die Juden zu begleiten, mit einem (!) hinter dem Namen Koppels. Das aber gab den Redakteuren der philosemitischen Blätter wieder den Grund, mit einem „da seht Ihrs“ die Sache als Judenhatz beiseite zu thun.

Jetzt holte sie Arthur Seidl hervor, ein großer Idealist unter den Zeitungsmännern, und er brachte sie zwar im Parteiorgane der deutschen Reformpartei, der im Feuilleton von ihm geleiteten „Deutschen Wacht“, aber ohne jeglichen antisemitischen Waffenschmuck. Den Parallelstellen der „Staatsbürger-Zeitung“ hatte er weitere und zwar ungefähr sechsmal umfangreichere aus eigener „Quellenforschung“ hinzugefügt. Prüfen wir ihre Ergebnisse.

Vor ungefähr fünfzehn Jahren starb zu Berlin der weitbekannte Ingenieur Max Maria von Weber, ein Mann, der von seinem Vater, dem großen Komponisten, eine künstlerische Begabung geerbt hatte, die er in gelegentlichen belletristischen Arbeiten bethätigte. So hinterließ er eine vorzügliche Skizze „Eine Winternacht auf der Lokomotive“. Die fand nun Koppel-Ellfeld, als ihm der Genius des „süßen Fratzes“ die Stirne küßte. Und er fand, daß sie gut sei. Und er fand, daß sie sehr gut sei. Und

Digitized by Google

er fand, daß sie brauchbar sei, den „süßen Fratz“ effektvoll einzuleiten. Wir können den von Seidl wiedergegebenen Parallelstellen nicht so viel Raum opfern, wir müssen die Zweifler unter unsern Lesern bitten, sich die Nr. 118 der „Deutschen Wacht“ kommen zu lassen. Wir können hier nur einige wenige der Weber-Koppelschen Doppelsterne glänzen lassen. Wählen wir nicht solche, die unsern Intendanzrat im schlichten Fleiße bescheidenen Abschreibens beleuchten, wählen wir solche, die uns die gefurchte Stirn des sinnenden Umdichters erkennen lassen.

Max Maria von Weber.

Den Blick . . . auf den engbegrenzten Schein gerichtet, den die Laternen der Lokomotive mit zitterndem blau hingezogenem Strahl auf die Bahn werfen, und der beim windschnellen Laufe der Maschine die Pfähle der Telegraphenleitung in gerade herabschießende Blitze wandelt, und Bahnhäuser, Wasserkrahne, Gebüsch, Felswände, Brücken wie in wilder Hast auf ihn losstürmende Phantasmagorien aus der Nacht emportauchen und eilends wieder versinken macht.

(Während) die Wagen-Revisoren sorgsam mit Laterne und Hammer an den Wagengestellen hinkrochen, jede Achse, jedes Rad, jede Feder beleuchteten oder mit dröhnendem Hammerschlag prüften.

. . . er muß oft in tiefem Schnee seine Lokomotive umgehen, die Wirksamkeit ihrer Teile prüfen, und alles dies fast steif und betäubt vom Frost . . . . . sich nicht ausmalen, wie vielleicht der kleine Sprung in einem Radreifen, das Rißchen in einer Achse, die eben vielleicht seinem noch so sorgsam prüfenden Auge entgehen, Ursache sein können 2c.

Der schweigsame Lokomotivführer aber blickt finster auf die silberne, wunderliche Bewegung und fragt nur den Feuermann: „Haben Sie denn vielleicht eine —“ — „In dem Tenderkasten,“ ergänzt der schweigsame Feuermann und meint die verbotene Rumflasche. „Dann ist's gut“, beschließt der Führer das Gespräch.

„Feuern!“ ruft er, nachdem der Flug eine Viertelstunde gedauert, seinem Heizer durch den Sturm zu, der durch den Lauf der Maschine vermehrt, den Schall vom Munde jagt, so daß das noch

Franz Koppel-Ellfeld.

Den Blick . . . . auf den engbegrenzten Schein, den die Laternen der Lokomotive in hinzitternden bläulichen Strahlen auf die Schienen werfen und der beim windschnellen Dahinsausen des Zuges die leuchtenden Stangen der Telegraphenleitung in ebenso viel grelle, herabschießende Blitze verwandelt und Bahnhäuser, Wasserkrahne, Felswände, Gesträuche, Brücken wie lauter in wilder Jagd dahinstürmende Visionen aus dem dunklen Schooß der Nacht jäh emporzucken und ebenso jäh wieder im finsteren Nichts verschwinden läßt.

Während die Wagenrevisoren mit Laternen und Hammer an den Wagengestellen entlang krochen, jedes Rad, jede Feder beleuchteten und dieklingenden Hammerschläge ertönen ließen, mit denen sie jede Achse auf ihre aktuelle Diensttauglichkeit prüften . . . .

Er ist beim letzten längeren Halt, halb steif und betäubt vom Frost, um seine Lokomotive herumgegangen und hat sie mit Argusaugen auf ihre maschinelle Gesundheit geprüft; es war ja noch alles im Schuß, aber im nächsten Augenblick kann ein kleiner Sprung im Radreifen, das winzige Rißchen in einer Achse, die so seinem Luchsauge entging, (also die Achse) die Ursache 2c.

Der strenge Führer blickt zuerst finster auf den jammernden Mann und fragt dann mild gestimmt: „Haben Sie vielleicht eine mit?“ . . . „Im Tenderkasten, ja wohl,“ ergänzt schüchtern der Heizer, er weiß, daß die verbotene Rumflasche gemeint war.

„Feuern!“ ruft er mit einem Mal dem Heizer zu. Der durch den Gegenflug der Maschine verdoppelt rasende Sturm zerrt den Schall vom Mund weg, das Prasseln, Zischen, Klappern und Heulen dazu vom Prasseln, Zischen, Klappern und Heulen übertäubte Wort kaum das Ohr des Nächststehenden zu erreichen vermag. Der Heizer steht, träumend vor sich starrend, am Hemmapparat des Tenders und hört ihn nicht. „Gärtner, Feuern!“ schreit ihm nun Zimmermann zu, ihm die Hand auf den Arm legend. Dieser fährt empor und greift nach der Kohlenschaufel, während der Führer die Thür der Lokomotivfeuerung aufreißt. Ein ungeheurer glänzender Lichtbündel fährt aus der weißglühenden Feuermasse durch die Thür fast senkrecht nach dem Himmel empor, verwandelt die Dampfmasse in eine wilde, rotglühende Jagd der Hölle und berührt mit seinem Strahlenbüschel das tiefhinziehende Schneegewölk . . . „Was haben Sie denn, Gärtner?“ schreit der Führer dem Heizer ins Ohr, „Sie sehen und hören ja heute nicht! Passen Sie auf!“ — „Ach, Herr Zimmermann,“ schreit Gärtner zurück, „mir geht's schlecht!“ . . .

Dröhnend rollte der Zug mit den letzten Atemzügen der fast verlöschenden Maschine in die nur spärlich erleuchtete Halle. Der Inspektor steht im Morgenpelze verdrießlich auf dem Perron. Mühsam sich bewegend, starr und kältematt reicht ihm Zimmermann die Coursuhr herab. „Sie kommen 20 Minuten zu spät,“ knurrt der Inspektor . . . .

hat den Zuruf übertäubt; wie im Traum vor sich hinstarrend, lehnt der Heizer am Bremsapparat des Tenders und hat offenbar nichts gehört. „Feldmann! Feuern!“ ruft der Führer lauter, und die kräftige Hand legt sich schwer auf den Arm des Heizers. Erschrocken fährt dieser in die Höhe und greift nach der Kohlenschaufel, während der Führer die Thüre der Feuerung aufreißt. Ein blendendes Strahlenbündel schießt aus der weißglühenden Feuermasse schier senkrecht in die Höhe, verwandelt die Dampfmasse in einen phantastischen Höllenbreughel (!) und läßt das Schneetreiben wie einen teuflischen Hexensabbath um die Maschine herum erscheinen. „Was haben Sie nur auf einmal, Feldmann? Sie sind ja wie ausgewechselt.“ „Ach Herr Mulde,“ seufzt(!) der Heizer, „mir ist auch gar nicht recht zu Mut!“.

. . . worauf der Zug dröhnend mit den letzten Atemzügen der fast verlöschenden Maschine in die weite Halle des Böhmischen Bahnhofes einlief. Starr und kälteschauernd reicht Hans die Coursuhr dem Inspektor, der dienstbeflissen die enorme Verspätung feststellt . . .

Hören wir nun, was Koppel über das merkwürdige Zusammentreffen zu sagen hat. Er schrieb an Arthur Seidl:

„Dresden, den 30. April 1896.

Sehr geehrter Herr!

Sie haben mir in der gestrigen Nummer Ihres Blattes das Wort erteilt — zu folgender Erklärung: „Der süße Fratz“ war die Veröffentlichung eines Bruchstückes aus einem sozialen Roman, der demnächst erscheinen und in dessen Vorrede u. a. zu lesen sein wird: „. . . . . wie wäre es mir z. B. möglich gewesen, die durch die Exposition meiner Handlung geforderte Nachtfahrt von Freiberg nach Dresden auf einer Schnellzugslokomotive bei Schneegestöber in realistisch exakter Weise zu schildern, ohne jenen vortrefflichen Essay Max Maria von Webers, der ausgerechnet gerade so eine Fahrt auf der Lokomotive gemacht und sie durchaus fachmännisch eingehend, so wahrheits- und lebensgetreu, geradezu unübertrefflich dargestellt hat, daß ich nichts Besseres thun konnte, als den technisch schildernden Teil des betr. Kapitels auf dieser gegebenen und erlebten Unterlage mit stellenweiser wörtlicher Benützung des charakteristischen Details bona fide nach berühmten Mustern um so skrupelloser aufzubauen, als die sonst darin gänzlich unabhängige Erfindung und Fortführung meiner Er-

Digitized by Google

zählung dadurch doch kein Jota ihrer Selbständigkeit und Eigenart einzubüßen Gefahr lief. Wäre ich mutatis mutandis in die Lage versetzt gewesen, eine Szene am Krankenbett eines Magenkranken oder eines psychisch Belasteten spielen zu lassen, so hätte ich mit gleichem Recht mich an das klinische Krankheitsbild, wie es Leube oder Griesinger entwickelt, angelehnt, wenn ich anders im Sinn eines berechtigten Realismus exakt zu bleiben, mir hätte wollen angelegen sein lassen. Die belletristische Handwerkstechnik und Gepflogenheit schließt bekanntlich jede Belastung des Textes mit Quellenangaben und Fußnoten für Zitate aus und der Autor ist in dieser Beziehung auf die amende honorable in der Vorrede angewiesen, weshalb ich denn hier nicht unterlassen will, des mir zu seinen Lebzeiten intim befreundeten, unvergeßlichen Schriftstellers M. M. von Webers in dankbarster Weise zu gedenken 2c. 2c. . . . . " —

So der Wortlaut in der Vorrede, von dem Sie ja freilich nichts wissen konnten, von welchem ich aber nicht versäume, Sie in Kenntnis zu setzen, wie ich Ihnen auch den Roman zuzusenden gewiß nicht verfehlen werde. — Ich bin inzwischen gar nicht böse darüber, daß Sie mir Gelegenheit geben, diesen mit Recht, aber wie ich sehe keineswegs zu meinen Gunsten für die Vorrede zum fertigen Roman aufgesparten Passus schon jetzt in die Oeffentlichkeit gelangen zu lassen. Den Vorwurf der „Staatsb.-Ztg." habe ich unbeantwortet gelassen, weil ich von ihm erst durch die Erwiderung seitens anderer Berliner Blätter Kenntnis erhielt, durch letztere die Angelegenheit jedoch gleichzeitig in eine Parteiagitation hineingezerrt worden war, welcher grundsätzlich fern zu bleiben ich mir ein für allemal gelobt habe.

Hochachtungsvoll

Dr. Franz Koppel-Ellfeld.

Haltet die Fröhlichkeit inne, Freunde, in die euch das Lesen dieses Briefes zunächst versetzt!

Also in einer Monatsschrift (im Dezemberheft 1894 von „Nord und Süd") und in einer Buchausgabe ist der „süße Fratz" mit jener „Benützung" Webers erschienen, ohne daß mit einem Sterbenswörtchen von dieser Benützung die Rede war! Wann ist das „demnächst", da der „soziale Roman" erscheinen soll? In den ersten Jahren, Herr Intendanzrat, kommen die Kritiken über ein neues Buch heraus, die den Ruf eines Autors feststellen! Wie würde Ihnen ein Mann erscheinen, der mit andrer Leute Arbeit um einen Preis konkurrierte und anderthalb Jahre, nachdem er ihn gewonnen, auf eine klare Mahnung antwortete: „freilich, freilich, das wollt' ich ja gerade sagen!"?

Aber wir wollen Herrn Koppel glauben, wir wollen's schon, so zu sagen, der Einfachheit wegen, denn sein Brief und seine „Benützung" Webers sind uns als Symptome des modernen Literatentums viel wichtiger, denn als solche der Koppel-Ellfeldschen Persönlichkeit. Wenden wir uns also dem sachlichen Inhalt des Briefes zu, der unsern Koppel, den wegen des „Idealismus" seiner Renaissance jüngst so gerühmten, plötzlich im ernsten Ringen um die Kränze Zolas zeigt. Thor, der du wähnst, jene treffliche Schilderung Webers habe ich „angeregt", nicht doch: die Exposition „seiner Handlung" forderte eine Nachtfahrt von Freiberg nach Dresden, — so leid es unserm Koppel that: der „süße Fratz" ließ sich nun mal nicht anders exponieren, obgleich er ja sonst allerdings „gänzlich unabhängig" davon war. Ein königlicher Intendanzrat kann sich natürlich nicht wie ein Zola selbst auf die Lokomotive stellen: armer Mann, was konnte er thun, seiner „realistisch exakten" Methode zu genügen, da er doch durch die Verzwicktheit des „süßen Fratzes" „ausgerechnet gerade" eine nächtliche Eisenbahnfahrt für die Exposition brauchte? Wie doch der Zufall mitunter spielt — eben solch eine Eisenbahnfahrt hatte der ihm „zu seinen Lebzeiten intim befreundete" Weber geschrieben! Im rechten Augenblicke fiel ihm das noch ein, und da Weber ein großer Techniker war — nun, natürlich, so benutzte er seine „technische Schilderung". Ach, wenn er uns doch die „berühmten Muster" genannt hätte, auf die er sich dabei beruft!

Und von dem künstlerischen Umformen eines technischen Rohstoffs wagt ein Herr in demselben Atem zu sprechen, mit dem er durch ausdrückliche Anerkennung der „wahrheits- und lebensgetreuen", „ja geradezu unübertrefflichen Darstellung", also rein künstlerischer Eigenschaften der Weberschen Schilderung seiner selbst spottet? Unter vier Augen, Herr Koppel: jede Ihrer Veränderungen der Weberschen Vorlage ist schriftstellerisch eine Verschlechterung. Ich habe mir vorhin erlaubt, durch gesperrten Druck auf einige dieser Veränderungen hinzuweisen. Webers „zitternder, blau hingeworfener Strahl" ist gesehen, Ihre „hinzitternden bläulichen Strahlen" geben ein anderes und ein falsches Bild. Daß die Telegraphenpfähle in solcher Beleuchtung gerade herabschießenden Blitzen gleichen, ist das Wesentliche dabei, nicht, daß sie „grell herabschießen". Daß die Gegenstände der weiteren Umgebung aus der Nacht tauchen, ist angeschaut, „jäh emporzucken" thun sie nicht. Wie eine „Jagd der Hölle" kann ich mir die unheimlich beleuchteten Dampfmassen über der Lokomotive vorstellen, der „Höllenbreughel" mit seinem gräßlich-komischen Teufelsviehzeug hat hier für keinen etwas zu suchen, der die Vorstellung in der Phantasie nachformen und die Worte wägen kann. „Übertäubt" „Zischen, Klappern und Heulen" des Sturms selbst „den Zuruf", so schreit einer, wenn er sich verständigen will, wie Webers Heizer, aber er seufzt nicht, wie Ihrer. Daß Ihre übrigen Veränderungen nur durch Wasserzuguß entstanden sind, sieht jeder, der vergleicht. Daß Sie dann an einer Stelle, Herr Intendanzrat, aus Versehen „die" statt „das" setzen, weil es in Webers

Digitized by Google

Konstruktion „die“ heißen muß, deutet auf ein Tempo im Umdichten, das sehr schnell ist, wenn man's am Ernst Ihrer Arbeit mißt, Webers „technische Schilderung“ zu einem Kunstwerke zu erheben.

Lassen wir jetzt Herrn Koppel-Ellfeld in Frieden. Er ist uns durch diesen Fall nach seiner moralischen wie dichterischen Befähigung genügend vorgestellt, um in der Rechnung eine feste Größe zu bilden. Er ist nicht der erste der kleinen Leute in der Literatur, die in Abschreiben und Ausreden ähnlich handelten. Was den Fall wichtig macht, — wir sprachen schon davon — ist ja die weitere „Rechnung“, sind die begleitenden Umstände, denn Franz Koppel-Ellfeld ist wohl der erste unter seinesgleichen in einflußreicher und wichtiger Stellung. Ist er doch einer der Leiter einer der größten und mit Recht angesehensten deutschen Kunstanstalten.

Er ist es noch? Ja so, die Leser halten es für selbstverständlich, daß er nach den Enthüllungen, von denen wir sprachen, sein Amt sofort niedergelegt hat! Es scheint ihnen nicht denkbar, daß dramatische Schriftsteller, Schauspieler, Kritiker, Kunstfreunde im Publikum noch mit Vertrauen und Achtung zu einer königlichen Bühne hinblicken können, die mit eines solchen Herrn Händen arbeitet? Eines ist Herr Koppel ja doch jedenfalls, wenn er nicht beides ist: ein Plagiator, mit dem als ihrem Dramaturgen zu verhandeln ehrenhaften Dichtern nicht zugemutet werden kann, oder ein Herr, der seinen Mangel an Einsicht in literarische Verhältnisse und, durch seine Verschlechterungen, seine Unfähigkeit, dichterische Feinheiten zu verstehen, erwiesen hat.

Die Leser empfinden mit mir: Bemerkungen wie diese gehören nicht recht in den Kunstwart; es mag ein löbliches Ziel sein, die geistige Luft im Dresdner Hoftheater durch Koppels Entfernung zu säubern, aber die Stimme der anständigen öffentlichen Meinung hier hören zu lassen, wäre Sache der Dresdner Zeitungen. Das aber ist eben das traurige: keine einzige der einflußreicheren dieser Zeitungen hat die Enthüllung Seidls aufgegriffen. Um „oben“ nicht anzustoßen, schweigt man sie mit der ängstlichen Peinlichkeit tot, weiß man von ihr nichts in denselben Blättern, die von der Verwerflichkeit des modernen Realismus, der herrlichen Idealität der Koppelschen „Renaissance“ und der hohen sittlichen Kunstaufgabe der Hofbühne alle Wochen ein paar Mal breit und salbungsvoll predigen. Wir haben hier wieder jene stille Sorte von Majestätsbeleidigung, die nicht verfolgt wird: man hält in den unbewußten Tiefen des eigenen Ichs den Monarchen für jämmerlich genug, daß er Wohlgefallen finden könnte am Vertuschen.

Möglich, daß es anderswo im Vaterland nicht so schlimm mit der gedruckten Gesinnungsfeigheit steht. Aber eine andre Erscheinung, die an diesem Fall wieder wunderhübsch zu Tage tritt, lebt, wächst und blüht zur Zeit auch sonst, soweit die deutsche Zunge klingt — oder klingen sollte. Koppel steht im Ruf jüdischer Abstammung, und wo ein Mann Jude ist, da ist's mit aller Unbefangenheit aus, da wird alles Parteisache und der Antisemit hat schwarz und der Philosemit weiß zu färben, sehe der Mann nun aus wie er wolle. Es gehört starke Selbstüberwindung dazu, in solchen Fällen überhaupt seine Meinung zu sagen, wenn man hinter keiner Parteifahne herläuft, und so kommt es, daß viele gerade der anständigen Blätter, um nicht in den Verdacht des Antisemitismus zu kommen, jüdische sagen wir: Anrüchlinge noch weniger gern und noch vorsichtiger anfassen als christliche. Sagt die jüdische Parteipresse von einem Angegriffenen: der Mann ist Jude, es spielt Rassenhaß hinein, so verschafft sie ihm daher thatsächlich einen Schutz weit über ihre eigenen Reihen hinaus. Wer die deutsche Presse auf ihre Stellung zum Fall Koppel hin beobachtet, wird auch das wieder bestätigt finden. Ich meine aber, wem's widerlich ist, einen Mann schlechter behandelt zu sehen, weil er Jude ist, der hätte die Pflicht, auch gegen Bevorzugung aus solchem Grunde unmißverständlich aufzutreten.

Seidl schloß seine Enthüllungen mit dem einfachen Satze: „Dr. Franz Koppel-Ellfeld war laut Ausweis der Teilnehmerliste Mitglied des Internationalen Kongresses zum Schutze des geistigen Eigentums in Dresden“. Nun wollen wir sehen, ob eine deutsche Hofbühne und ob die anständige deutsche Presse sich fürder der Koppelschen Auffassung von geistigem Eigentum anschließen. Qui tacet, consentit.

A.

Digitized by Google

Rundschau.

Dichtung.

• **Schöne Literatur.**

Unter den Dolomiten. Roman in zwei Bänden von Konrad Telmann. Zweite Auflage. (Dresden und Leipzig, Karl Reißner.)

Es ist selten genug, daß ein deutscher Roman die zweite Auflage erlebt; diesem Telmanns steht, wie ich vernehme, sogar die dritte bevor. Er verdankt das zunächst dem Umstand, daß er ungewöhnlich fesselnd und spannend geschrieben ist, dann aber auch dem aus dem Leben der katholischen Kirche erwachsenen Stoff. Wir haben in den letzten Jahren zum ersten Mal, wie ich glaube, nach der Kulturkampfzeit den Gegensatz zum katholischen Dogma und noch mehr zur angeblichen Praxis der katholischen Kirche wieder zur Tendenz moderner Romane werden sehen. Voran ging, wenn ich mich nicht täusche, Karl Emil Franzos mit einem im vormärzlichen Oesterreich spielenden Roman, der die Jesuitenerziehung darstellte, ihm folgten Anton Ohorn und der Freiherr von Wagner, deren Werke ich im vorigen Jahrgang des Kunstwarts besprochen habe; der vierte im Bunde wäre dann Konrad Telmann, dessen vorliegender Roman von katholischer Seite scharf angegriffen, dadurch wahrscheinlich aber um so mehr verbreitet worden ist. Darüber, daß der Roman eine Tendenz haben darf, ist man sich wohl im Ganzen einig; eine reinpoetische Form ist er nun einmal nicht, und zumal bei der Darstellung der Gegenwart ist, wenn der Verfasser nicht gerade ein Genie ist, die Tendenz kaum zu vermeiden, da die meisten Menschen und auch die meisten Romanschreiber ihre Zeit eben nur in ihren Tendenzen begreifen. Es hieße also dem modernen Romane einfach das Genick brechen, wenn man die absolute Tendenzlosigkeit, die ganz reine Darstellung von ihm forderte; das hieße in der Literatur die alleinige Daseinsberechtigung des Genies und vielleicht noch der ihm in der Wirkung nahekommenden größten Talente proklamieren, und das geht schon aus dem Grunde nicht an, weil diese nicht zu jeder Zeit da sind. Soll eine Literatur die notwendige Beziehung zu Zeit und Leben nicht verlieren, so müssen wir auch die einseitigen Geister gelten lassen und hoffen, daß sie sich gegenseitig ergänzen. Man könnte sich also die Entrüstung gegen den Tendenzroman ersparen; über dem jetzt mit Vorliebe gepflegten Sensationsroman steht er immer noch. Nun darf aber freilich die Tendenz nicht in dem Grade von dem Roman Besitz ergreifen, daß seine Gestalten weiter nichts als Figuranten sind, denen der Verfasser seine Reden in den Mund legt. Wir haben ja, namentlich zur Zeit des jungen Deutschlands, diesen Roman auch gehabt und zur Zeit des jüngsten ist er bisweilen wieder aufgelebt — der Wert eines Romans hängt aber einzig und allein von der Darstellung, der in ihm erreichten Lebenswahrheit und Lebensfülle ab, und nur, je nachdem die Tendenz die Energie der Darstellung erhöht oder vermindert, kommt sie für die ästhetische Beurteilung in Betracht, wohin sie zielt, ist für diese gleichgiltig. Telmann nun, der im Ganzen zu den Dichtern alten Stils gehört, doch aber gelegentlich die starken stofflichen Wirkungen der Modernen nicht verschmäht, hat die Entwicklungsgeschichte des künstlerisch begabten Mönches Benediktus, der eine protestantische Gräfin zum Katholizismus bekehren soll und zu dem Zwecke in einem einsamen Bergdorf am Fuß der Dolomiten leben muß, nicht ohne Geschick gegeben. Ob die Voraussetzungen, daß die Kirche z. B. mit der erwachenden irdischen Liebe der Bekehrenden rechnet, richtig sind, das weiß ich freilich nicht. Geben wir sie aber zu, dann ist alles folgerecht entwickelt, und man kann schon Anteil an der allmählichen Befreiung des Mönchs nehmen. Schwächer als der Held sind die Nebenfiguren, die Gräfin Mutter z. B. ist eine echte Romanfigur, Filomena das romantische Bergmädchen, das wir aus manchen Romanen kennen, das aber schwerlich jemals gelebt hat. Rein theatralisch ist das Gericht des Sohnes, des Mönchs, über seine Mutter, die Gräfin; Wendungen wie:

„Langsam, widerwillig drehte er sich zurück. „Was wollen Sie, Gräfin Karditsch?"

„Innocenz!" schrie sie jammernd noch einmal. „Geh so nicht von mir — so nicht!"

machten dem schönsten Hintertreppenroman alle Ehre. Aber die Schilderung der großen Flut, die dann folgt und den Roman schließt, ist ohne Zweifel großartig, wie überhaupt die Naturschilderung, die hier immer im Bezug zum Menschenleben steht, durchweg sehr gelungen ist. So kann man den Roman trotz seiner Effekte zum Schluß und mit den Beschränkungen, die sich aus seiner Tendenz ergeben, als Unterhaltungslektüre empfehlen, ja, man wird ihm sogar eine gewisse Zeitbedeutung zugestehen müssen.

Adolf Bartels.

Theater.

• **Wichtigere Schauspielaufführungen.**

Dresdener Bericht.

Seit meinem letzten Berichte hat sich auf den Dresdener Bühnen Bemerkenswertes nicht ereignet, man müßte denn das letzte sogenannte Abschiedsgastspiel Friedrich Haases als künstlerisches Ereignis betrachten wollen. Die Zeiten, in denen Friedrich Haase als Künstler ernst genommen wurde, waren schon vorbei, als er sich entschloß, seine große Abschiedsrundreise durch Deutschland zu unternehmen. Denn schon in dem letzten Jahrzehnt seiner gewohnheitsmäßigen Wanderfahrten war seine Kunst verknöchert, seine Biegsamkeit erstarrt, Fähigkeit und Neigung neue Schößlinge zu treiben, war verschwunden. Wohin Haase kam, da begrüßte ihn das fatale: „er ist immer noch der Alte", und daß jemand gesagt hätte, er sei neu, dessen können wir uns nicht entsinnen. Es waren nicht nur Rollen derselben Manier, die er brachte, wie sich etwa andere Künstler von Zeit zu Zeit solche in neuen Stücken suchen, sondern mit verschwindenden Ausnahmen immer dieselben Rollen in denselben unvermeidlichen Stücken, vom alten Klingsberg bis zum Königslieutenant, vom Rocheferrier bis zum Bonjour, Paraderollen, die so fest saßen, daß man wetten konnte, der Künstler hätte auf ein Stichwort hin sie mitten aus dem Schlafe heraus so spielen können, wie er sie vor dem Schlafengehen zu spielen pflegte. Wer einigermaßen Gedächtnis hatte, konnte während des Spieles die Augen schließen und so in der

Digitized by Google

Erinnerung sehen, was auf der Bühne vor ihm geschah, so sehr war jede Geste, jeder Griff nach dem Monocle, jedes Mienenspiel festgebannt in heiliger Tradition. Haase selbst pflegte zu erzählen, er lese während eines Gastspiels keinerlei Rezensionen, um sich nicht in der Anlage seines Spieles stören zu lassen, erst später lese er alles, was über ihn geschrieben worden, um danach, das Gute nehmend, woher es komme, diese oder jene Linie zu retouchieren. Daran mag Wahres sein, so viel als will, das eine steht fest, daß der Apparat einer Rolle unbeweglich blieb. Kein Schräubchen wurde geändert, kein Mädchen verstellt, und das Ganze schnurrte ab wie ein Uhrwerk, es arbeitete ruhig und sicher, es täuschte vielleicht in hohem Grade bis zur Illusion des Lebendigen, aber es blieb halt eine Maschine. Haases Kunst hatte mit den Jahren etwas von diesem Maschinenhaften bekommen, sie täuschte wohl eine Zeit, aber dann sah man die Rädchen und Federn und verlor den Geschmack an der Sache. Ob das immer so war, wir wissen es nicht, aber wie es wurde, das können wir uns denken und das ist das Lehrreiche bei der Geschichte. Fabula docet: man spielt eine Rolle, die man auf das Tüpfelchen ausgearbeitet hat, einige Dutzende von Malen, man geht mit ihr auf Reisen, befreit sich vom Drucke der Regie, man ist stets nur allein auf den Brettern, womöglich den ganzen Abend auf der Szene, und die Menge, die das nur ein Mal sieht, bricht in Beifall aus. Zieht es in Deutschland damit nicht mehr, so geht man ins Ausland, zu den kunstverständigen Dollarkönigen, man verbreitet das Gerücht, man werde daheim nicht mehr auftreten, kommt dann, halb vergessen, wieder, tritt wieder auf, geht wieder nach Amerika u. s. f. mit Grazie in infinitum. Das Lebentötende dabei ist die Vereinzelung, das sich Loslösen vom Ensemble, die Freiheit, stets nur Rollen zu wählen, die einem auf den Leib geschrieben sind. Das ist der Anfang der Verknöcherung, die schließlich zur absoluten Sterilität führt. Über Kometen schreiben die Blätter in einer Woche mehr als über Fixsterne in einem Jahre. So entsteht der Ruhm, der schließlich zur Weihrauchswolke wird, aus der der Blick des Beräucherten selbst nicht mehr hinausdringt. Es ist für Haase ungemein charakteristisch, daß er als einer der ersten aus der Genossenschaft des Deutschen Theaters in Berlin austrat und daß er, wie L'Arronge erzählt, während seiner Mitgliedschaft den einzigen Antrag stellte, daß die Namen der Sozietäre auf dem Theaterzettel fett gedruckt werden müßten. In diesem „Fettdrucken" spiegelt sich die ganze Nichtigkeit des Virtuosentums, das sich immer an erster Stelle sehen will. So kommt es, daß die Wehmut, die bei dem Scheiden eines großen Künstlers von der Bühne wohl am Platze scheint, im Falle Haase von einem Gefühle der Genugthuung verdrängt wird. Es ging kein Leben mehr von dieser Kunst aus, es war nur der Reiz der guten Konservierung, der noch wirkte. Und das ist zu bedauern, denn an guten Gaben, an einem gewissen vornehmen Geschmack fehlte es Haase nicht, seine Erscheinung auf der Bühne wird in vielen Rollen unvergessen bleiben, sein Fleiß, seine Sorgfalt ist stets und mit Recht anerkannt worden. Aber in der Einsamkeit des Virtuosentums war die Seele seiner Kunst von Jahr zu Jahr kleiner geworden, es blieb nur noch das glänzende Gewand übrig, die Mache, die, so vortrefflich sie auch sein mag, das Herz nicht ausfüllt und die nur die Form, nicht das Wesen der Kunst, Menschen darzustellen, bildet.

Leonh. Lier.

Musik.

Wichtigere Musikaufführungen.

Berliner Bericht.

Die sacht ablaufende Berliner Musikspielzeit 1895/96 hinterläßt im Allgemeinen einen ähnlichen Eindruck, wie die Theaterspielzeit. Es ist außer Straußens genialem „Till Eulenspiegel" nicht viel herausgekommen. Über die Opernzustände habe ich Ihnen neulich ein Jammerlied gesungen. Die Operette ist eigentlich noch jammerbarer gewesen, den größten Erfolg hatte ein kleines Vorstadttheater mit einer 200 mal gegebenen, geschickt zurechtgemachten französischen Operette „Die kleinen Lämmer" — doch soll man hier noch nicht abschließend urteilen, da soeben Meister Strauß herkommt, seinen „Waldmeister" den Berlinern zum Mai zu bescheeren. Die Konzerte waren bis ins fünfte Hundert gestiegen. Sie setzen sich zusammen aus jenen zum größten Teil unübertrefflichen Unternehmungen, den Zyklen von Weingartner, Nikisch, Joachim, Halir und dem böhmischen Streichquartett, aus einigen schönen, aber nicht immer glänzend besuchten Solistenabenden und aus jener Unmenge von Erstlingsversuchen, die aus dem Ehrgeiz junger Künstler entstehen, sich Berliner Besprechungen zu holen. Für die Kritiker sind diese Konzerte, die sich bis zu vier an einem Abend häufen, eine Qual, für die Konzertgeber meistens eine Enttäuschung, und so hat man mit Recht den Vorschlag gemacht, die Kritik möchte einmütig in ungünstigen Fällen über solche Veranstaltungen schweigen. Dann würde der Zweck derjenigen, die nach dem Berliner Ruhm jagten, vereitelt, wenn sie nicht wirklich etwas Außergewöhnliches bieten könnten, und so würde mit der Zeit eine feinere Auslese eintreten. Damit wäre der Anfang gemacht zu einer wirtschaftlich besseren Gestaltung dieser unseligen Verhältnisse.

Was die aufgeführten Werke anbetrifft, so habe ich schon einmal hervorgehoben, daß auch in dieser Beziehung ein allzugroßes Manchestertum herrscht, welches eine ordentliche fruchtbare Verteilung alter und neuer Kompositionen unmöglich macht. Ich sprach von den vielfachen „Doubletten" in den großen Orchesterkonzerten, und wenn man nun am Schluß der Spielzeit nachrechnet, daß bei Weingartner und Nikisch nur neun Neuheiten, darunter nur zwei deutsche aufgeführt wurden, so sieht man die Folgen. Man hat mit Recht hinzugefügt, daß ein großer Teil des verfügbaren Raumes durch gewisse, aus dem Theater gerissene Ouvertüren und Zwischenspiele, und andrerseits durch Musikstücke, die mehr der Eitelkeit des Dirigenten dienen, weggenommen würde. Was sich hinsichtlich der Orchesterkonzerte beobachten läßt, bestätigen auch die Solistenkonzerte. Auch hier legt sich die verfügbare Kraft immer mehr auf die gleichen, bis zur Ermüdung wiederholten Darbietungen. Die Pianisten spielten wie auf Verabredung fast alle Beethovens Es-dur, Tschaikowskis B-moll, Liszts Es-dur-Konzert, die Violinisten Bruchs G-moll-, Wieniawskis D-moll-Konzert und die Konzerte von Mendelssohn und Brahms. Man atmet auf, wenn einmal ein Solist etwas aparten Geschmack zeigt; hier ist die Konvention wahrlich noch nicht überwunden.

Zum Schlusse erwähne ich noch einige Werke, die man in den letzten Konzerten des Winters kennen lernen konnte. Gustav Mahler, dessen C-moll-Symphonie ich hier bereits besprach, brachte in einem eigenen Konzerte nun

Digitized by Google

auch seine D-dur-Symphonie zur Aufführung, die zeitlich vor jener liegt. Sie hat schon ein äußerliches Interesse dadurch, daß sie verschiedene Motive von Orchesterliedern für Bariton, die vorher von Sistermans vorgetragen wurden, thematisch verwendet. Sie offenbart uns eine Seele, die in voller Frische in die Welt hinausstürmt (1. Satz), sich dem reinen Genuß hingibt (2. Satz), aber durch ein plötzliches Erlebnis zu einer tieferbitterten Zweifelsucht gebracht wird, die sich zu einer pfeifenden, ja mit Wonne ordinären Ironie entwickelt (3. Satz), aber zuletzt den Kampf aufnimmt und siegend stirbt (4. Satz). Mit besonderem Glück ist die Skepsis des 3. Satzes geschildert, wie überhaupt jene tragikomischen Stimmungen der Verzweiflung, wie sie auch das vierte der Baritonlieder meisterhaft verkörpert, Mahlers eigentliche Domäne zu sein scheinen. Trotz ihres bedeutenden Ernstes und ihrer interessanten und kühnen Partitur macht natürlich diese Symphonie einen nicht so selbständigen Eindruck, wie die spätere in C-moll — aber gerade diese steigende Linie läßt bei der ursprünglichen Begabung Mahlers für die Zukunft das Beste hoffen. Den „Gesang der Geister über den Wassern" hat Wilhelm Berger für Orchester und Chor komponiert; es ist nicht viel darüber zu sagen. Keine Rasse, kein Drängen. Es klingt schön, regt Niemanden auf, hütet sich vor jedem Schritt aus dem Wege und ist gewöhnlich, wie eine alte Akademie. Das Hauptmotiv ist von unerhörter Trivialität, es bewegt sich in den bekannten Terzenschritten, die daktylisch rhythmisiert sind. — Ein sehr feinsinniger Komponist ist Martucci, der Italiener, dessen Symphonie Op. 75 uns Nikisch vermittelte. Solange man ihm zuhört, hat man ihn gern. Er zeigt sich nie gewöhnlich und nie in ausgefahrenen Geleisen. Jeder Takt ist eine süße Enttäuschung unseres fortarbeitenden Gehirns. Aber es geht nur von Gehirn zu Gehirn, nicht von Herz zu Herz. Es ist Arbeit des Kopfes, wie von einem echten Romanen, der sich sagte, er müsse nun mit der allsiegenden deutschen Musik gehen, der aber ihren Stil nur schüchtern nachzeichnet, weil er ihn nicht als Ausdruck empfinden kann. Es ist ein wunderbares Begräbnis einer glühenden romanischen Seele. — Einen nicht unähnlichen Eindruck machen die Contes d'avril von Widor (Nocturno, Senerade illyrienne, Aubade), welche in leichter, sinniger Art halb sonnige, halb regnerische Impressionen in zartester Partitur und unter Benutzung vieler Solistenpassagen darstellen. Aber gerade weil sie nicht Symphonien, sondern Skizzen sind, wirkt die Harmlosigkeit ihrer Empfindung nicht so störend. Sie haben etwas mit Juwelen gemein, deren Fassung wichtiger ist, als der Inhalt. In der improvisierten Art ihres Aufbaues liegt sogar ein Zukunftswert, es sind kleine realistische Gedichte in Prosa, wie die Musik noch nicht viele besitzt. Diese willkommene Neuheit brachte uns in einem großen „französischen Konzert" Eduard Colonne, der berühmte Dirigent, welcher neben Lamoureux und Pasdeloup so große Verdienste um Einführung deutscher Musik in Paris hat. Er dirigiert sehr aufgeregt und schwingt die Arme, wie Gefangene, wenn sie frieren; aber er dirigiert gut. In der Berliner Philharmonie hatte er mit seinem ersten Auftreten einen wahren Triumph und nun will er gar mit seinem eigenen Orchester in unsere Königliche Oper ziehen. O tempora!

Oskar Bie.

Bildende Künste.

• Das geschichtlich „Schöne" in seinen Gegensätzen. (Schluß.)

Im 18. Jahrhundert endlich kommt das Rokoko mit seinem prickelnden Froufrou und seinem feinen Zauber. Frankreich schlägt zum erstenmal eine originale Note im großen Kunstkonzert der Völker an. Noch unter Ludwig XIV. hatte das Licht der italienischen Renaissance Frankreich überstrahlt. Die Kunst bemühte sich, in reichen Dekorationen und mächtigem Linienschwung die Italiener zu überbieten. Es entstanden die in Stockwerke eingeteilten Heiligenbilder Lebruns mit ihren theatralisch eleganten Bewegungen und wallenden Gewändern, schlank sich ausschwingenden Beinen und schwunghaften Geberden: im untersten Stockwerk die aus der niederen duldenden oder gepeinigten Masse, im mittleren ein höheres Geschlecht von heiligen oder sonst bevorzugten Menschen mit aristokratischen Manieren und ehrerbietigem Blick zum oberen Stockwerk, aus dem die liebenswürdigen Engel und Madonnen, die Crème des himmlischen Hofstaates sich mit holder Gewährung herabneigen — gleichsam Bilder der damaligen Abstufung der Stände und ihres Verhältnisses zum Hofe. Der ganze Olymp, alle Heiligen und Helden wurden in Bewegung gesetzt, den König zu feiern. Galt es seine Thaten zu verherrlichen, so geschah es unter dem Bilde des Cyrus oder Alexander. Selbst die Gärten rings um Versailles erinnerten mehr an Staatsappartements, die man gemessenen Schrittes ruhig und würdevoll durchschreitet, als an die traute Natur, wo man Mensch ist und es sein darf. Bis in die Familie war die Sucht des Einzelnen, in seinem Kreise der König zu sein, gedrungen. Der biedere Bürger ließ sich daher nicht als solchen, sondern als Fürsten malen. Sich selbst in großer Gala, mit pomphaften Mienen, feierlich, als ob er dem Beschauer Audienz gebe. Seine Frau in Seide, Gold und Spitzen; sie hat einen großen Fürstenmantel lose um Schulter und Hüften drapiert und blickt mit angenommener Grandezza auf den halb ehrfurchtsvoll, halb ironisch gestimmten Enkel herab. Der Rahmen ist so reich wie die Tracht und trägt womöglich eine Krone. Man überzeugt sich schwer, daß es Bilder schlichter Bürgersleute sind, daß der Mann außer den Stunden, in denen er dem Maler gesessen, hinter seinem Ladentisch stand und die so hoheitsvoll dreinblickende Frau Gemahlin ihm vielleicht höchst eigenhändig die Strümpfe stopfte.

Da starb der große König, und mit ihm sank auch das Majestätische, Steife, Pomphafte ins Grab. Die französische Gesellschaft atmete auf. Das Albdrücken, das auf ihr gelegen, die Langeweile, die von Versailles ausgegangen war, schwand; Luft und Licht und Lustbarkeit brachen in die Salons herein. Man schüttelte die schwere Wucht der Majestät von den Schultern, verließ die heroisch prunkhaften Paläste und kaufte sich petites maisons im Bois. Man hatte gelitten, man wollte sich freuen; man hatte sich gelangweilt, man wollte lustig sein. Weg mit den antiken Tempeln und den Göttinnen Poussins; weg mit den frommen Märtyrern, die sich kasteien und das Fleisch töten. Weg mit dem Scheinheroismus, dem Pomp und Glanz, dem Gottesdienst und dem Herrendienst — es lebe der Frauendienst! Es lebe das Strohdach des Bauernhauses; es leben die Wälder, in deren Dickicht man sich verirren und Küsse wechseln kann; es lebe das rosige Fleisch und die kleinen Stumpfnäschen, es lebe

Digitized by Google

alles, was einen Wollustschauer gibt nach der unnahbaren, eiskalten Vornehmheit von früher.

So dachte Frankreich, als Watteau geboren wurde. Das ganze Leben jener vornehmen Gesellschaft, die das Hofkleid mit seidenem Schäfergewand, Steifheit und Würde mit Anmut und Grazie vertauschte, war ein heiteres Spiel, ein ausgelassenes Tändeln. Der König spielte mit der Krone, der Priester mit der Religion, der Philosoph mit dem Geist, der Poet mit der Dichtkunst. Sie hörten noch nichts von der dumpf grollenden Stimme des Enterbten. Car tel est notre plaisir. Als Erbin einer alten Zivilisation verstand es die Aristokratie, mit einem raffinierten Verständnis sondergleichen das Leben zu einem Fest zu gestalten. Seidene Schleppen rauschen auf dem Parket, seidene Schuhe hüpfen, Augen glänzen, Diamanten funkeln, alabasterne Busen wogen. Schlanke Kavaliere ziehen die leichten Tänzerinnen heran, die Plauderei fliegt und lächelt, die Damen fächeln sich, Maltheser und Abbés, hinter den Stuhl gelehnt, machen den Hof. Ein Feenmärchen, diese heiteren vom Kerzenglanz venetianischer Lüster durchflossenen Säle, wo rosige Amoretten von den lichten, goldleistenumrahmten Wänden herniederlachen. Oder wenn sie ihre Salons verließen, da dehnen sich rings um die Glücklichen elegische Landschaften aus, da im Sonnenschein des frischen thauigen Morgens, dort im sinnlich goldigen Licht des Abends funkelnd. Die Rose scheint zu duften in ihrem jungen Kolorit; man glaubt die Nachtigall flöten, die Tauben girren, das leichte Gezweige im leisen West rauschen zu hören, wie um das Geflüster der Liebe zu übertönen, die Aufmerksamkeit des störungslustigen Wanderers abzulenken. Und wie schmiegsam ist die Malerei dem Zeitgeist gefolgt, wie versteht auch sie es, zu tändeln, wie graziös leicht, hell und duftig ist sie geworden, als ob sie ihre Stimmungen den Farben und dem Leben der Schmetterlinge entlehnte, die auch nur das Süße, Flatterhafte, den Blumenduft lieben. Die architektonische Symmetrie der Komposition löst sich auf, sowie unter den Händen Voltaires die steifen Perioden Boileaus in einem sprühenden Feuerwerk von Esprit verpuffen. Alles Fettigen, Schweren, substantiell Oeligen wird die Oelmalerei entkleidet, und neue Techniken, wie die Pastellmalerei, tauchen auf. Nur sie, die bloß mit Farbenstaub wirkte, vermochte den eigentümlichen Duft dieser flüchtigen Blumennaturen zu fassen, mit dem leichten Puder im Haar und den feucht träumerischen, kokett schelmischen Augen.

Doch man weilt nicht immer auf der Insel der Kythere. Nachdem sich in Watteaus Nachfolgern Boucher und Fragonard alle Lebenslust und Leichtlebigkeit, das glänzende flotte Talent, die fesselnde Liebenswürdigkeit des Rokoko noch einmal gesammelt, zeigen die Werke der Folgenden die Kehrseite der Medaille. Der französische Salon bekommt ein anderes Gesicht. Seine Mauern, seine ganze Architektur werden düster. Wohl spielen noch Liebesgötter an der Decke, aber vereinzelt, wie Geister der Vergangenheit; nackt sind die Pfeiler. Die heiteren tanzenden Paare sind verschwunden. Die Festlichkeit ist aus den großen Räumen gewichen; hie und da noch eine ernst konversierende Gruppe; Herren, die Karten spielen, oder Damen, die philosophische Bücher lesen. Noch die Gesellschaft von früher, aber ohne Vergnügen. Man atmet bereits die Luft von 1789. Die Menschen sind ernst und düster geworden, wie in der Vorahnung des Kommenden, sie sind tugendhaft geworden, als ob sich dadurch das Verhängnis abwenden ließe. Greuze vertritt diese Phase der Kunst, als der lustige Karneval des Rokoko zu Ende war und der Aschermittwoch anbrach mit Diät, Buße und Fasten. Nicht ergötzen, nein belehren, bessern soll die Kunst, Vorbilder schaffen den Guten zur Erhebung, zum warnenden Beispiel den Schlechten. Darum benützt er den dritten Stand als Tugendspiegel, dessen edle Unverdorbenheit er der lasterhaft gewordenen Aristokratie zur Erbauung vorführt, und das Jahrhundert, das in seiner ersten Hälfte leichtlebiger als je eins den Cancan des Lebens getanzt, wird in seiner zweiten Hälfte thränenselig, begeistert sich für den Lohn des Gerechten, für die Strafe des Frevels, für Ehrbarkeit und die Naivetät der Unschuld. Ja, nach dem prickelnden Sekt des Rokoko war sogar die Lust auf einfaches Schwarzbrod gekommen, und so entwickelt sich aus dem Volk, unter Chardins Händen, eine Malerei frisch und kerngesund wie jenes. Das bürgerliche Jahrhundert beginnt heraufzuziehen. Die Maler wie die Schriftsteller führen den Befreiungskampf, und in Goyas Radierungen wie in Rousseaus Schriften dröhnt schon der dumpfe Lärm der Revolution, die bald ihren Krater in Paris öffnen sollte. Das „après nous le déluge" der Marquise de Pompadour ward zu entsetzlicher Prophetenwahrheit. In dieser Sintflut von Blut und Schrecken wurden auch die künstlerischen Ideale des 18. Jahrhunderts mit weggeschwemmt.

Und nun — warum ich diese Dinge erzählte, die Ziele der verschiedenen Kunstepochen in Gegensatz zu einander brachte? Weil sie gerade in ihrer Gegensätzlichkeit eine Wahrheit predigen, die wohl das Alpha und Omega sein sollte für jeden, der ein Kunstwesen betrachtet, eine Wahrheit, die so einfach und so selbstverständlich ist, daß man gerade deshalb hundert Jahre brauchte, um sie einzusehen.

Es ist seltsam. Auch die Antike hatte ihr Mittelalter, ihr Quattro- und Cinquecento, ihr Barock und Rokoko. Auf den toten Steinstil der Aegineten folgte die jugendliche Sprödigkeit des Myron, die würdevolle Hoheit des Phidias, die weiche Anmut des Praxiteles, das wilde Pathos der Pergamener, die schelmische Grazie der Terrakotten von Tanagra. Aber als am Schlusse des vorigen Jahrhunderts Winckelmann und Lessing die Kunstwissenschaft begründeten, bedeutete für sie der Apoll von Belvedere, der Laokoon und die Gruppe der Niobe den Inhalt der griechischen Kunst. Die Untersuchungen beider großen Männer waren darauf gerichtet, welche von den Kunsterzeugnissen der Vergangenheit als Offenbarungen des Einen ewig Schönen zu gelten hätten. Sie lehrten, es gäbe ein absolutes Schöne, das außerhalb des Künstlers schwebe, eine ideale Vollendung, nach der jeder streben muß und die er mehr oder weniger erreicht. Dieses Schöne sei als Maß auf alle Kunstwerke anzuwenden. Je mehr ein Werk sich davon entfernt oder sich ihm nähert, um so häßlicher oder lobenswerter ist es. Und da sie in jenen glatten Werken der im Formalismus verfallenen spätgriechischen Kunst den Gipfel alles Schönen entdeckt hatten, so wurde mit dieser Elle die Kunst aller anderen Völker gemessen. Hier ist das Absolute gefunden, seitdem ist alles gesagt, das Maß steht fest, es handelt sich nur darum nachzuahmen, jene Marmorwerke, so gut es geht, zu wiederholen. Sie suchten zu beweisen, schon die Künstler der Renaissance seien nur dadurch groß geworden, daß sie die Hellenen nachahmten. Lessing, der in seinem Laokoon allein die Kunstregeln anerkannt, die er dem

Digitized by Google

griechischen Verfallzeitidealismus entlehnen konnte, sprach es geradezu aus: „Was jene Künstler gethan, wird mich lehren, was Künstler überhaupt thun sollen“. Winckelmann nimmt, als damals die Holbeinsche Madonna nach Dresden kam, keinen Anstand zu sagen: „Wenn Holbein die Werke der Alten hätte betrachten und nachahmen können, würde er vielleicht ebenso groß wie Rafael geworden sein.“ In den Holländern sah er nur niedrige Unschönheit, Affen der gemeinen Natur, verachtete Rembrandt, da ihm die Gelehrsamkeit fehle. Das Quattrocento wurde wegen seiner „rohen Eckigkeit“ bespöttelt, das Rokoko als Zeit des tiefsten Verfalls gebrandmarkt.

Die Kunst war ihm nicht der höchste Ausdruck des jeweiligen nationalen Lebens, das notwendige Ergebnis individuellen Charakters, der politischen und sozialen Zustände, sie war ihm nicht eine Sprache, die sich jedes Volk nach seinen Bedürfnissen und seinem innersten Wesen bildet, sondern etwas Abgeleitetes, nach Vorbildern Arbeitendes, worunter den griechischen der höchste pädagogische Wert beizulegen sei. Nächst diesen könne vielleicht das italienische Cinquecento in Frage kommen, da es im Schwung der Umrisse, im Rhythmus der Linien, im Fluß der reichwallenden Gewandung, im idealen Ausdruck der Köpfe und der wohlgegliederten Komposition am meisten von den Griechen gelernt hätte.

Es erklärt sich leicht, weshalb die Kunstwissenschaft mit dieser Phase begann. Die schmeichelnden, leichten Liebenswürdigkeiten der Form sind für die Malerei dasselbe wie für die Musik die Melodie, der rhythmische Takt. Wie die italienische Oper oder Mozart leichter zu verstehen ist als Beethoven oder Wagner, so erschließt sich Praxiteles und Rafael bequemer als Dürer und Rembrandt. Bis zu der Freude am Formalen, an der wohlgefälligen Linie auch der Sinn für das Charakteristische und Malerische, für Farbe und Helldunkel trat, für all' jene diskreteren, zarteren Reize, die die Malerei der anderen Epochen vor dem halbplastischen Cinquecento voraus hat, mußte das Auge noch eine Verfeinerung durchmachen. Und es war daher keine zufällige Laune, sondern innere Entwicklung, wenn die Kunstwissenschaft von der Antike zum Cinquecento überging und erst viel später für Botticelli und Dürer, für Rembrandt und die Japaner zu schwärmen begann.

Heute kann sie sich wohl allseitiger Genußfähigkeit rühmen. Sie weiß, worin die „Schönheit“ bei jedem Kunstwerke liegt: daß es die Luft der heimatlichen Erde ist, die es ausströmt, der lebendige Odem seines Schöpfers, von dem es beseelt ist. Sie hat aus ihren geschichtlichen Beobachtungen gelernt, daß die Verschiedenheit des künstlerischen Genius ihre inneren Gründe hat, Gründe der Geburt, der Zeit, der Welt, in die der Künstler gestellt ist, sucht jeden Stil aus seinen kulturellen Vorbedingungen, aus Zeiten, Sitten und Völkern zu verstehen und verfällt nicht mehr der Versuchung, den Geschmack *einer* Zeit als Norm für alle Zeiten hinzustellen.

Nur auf das 19. Jahrhundert übertrug man diese Weitherzigkeit ungern, verlangte noch immer vom Künstler, daß er an etwas „erinnere“, und verfehlte, wenn er es nicht that, nicht, mit dem an der Vergangenheit geschulten Geschmack korrigierend oder züchtigend dreinzufahren. Stümper, die nach dem Rezept der Pyramidenform oder des Responsionsschemas „stilvolle“ Kompositionen in die Welt gesetzt, galten als große Meister. Auch Eklektiker, die den Venezianern ihre Farben raubten, waren noch annehmbar. Alles Neue, noch nicht Dagewesene mußte, da es in keine Rubrik des geschichtlich Ueberlieferten paßte, notwendig bizarr, unschön, lächerlich sein.

Aber ist nicht, was dem einen recht ist, auch dem andern billig? Was haben jene von den früheren Jahrhunderten geschaffenen Kunstwerke gemeinsam? Doch das eine nur, daß sie allgemein anerkannte, ewig giltige, klassische Schöpfungen sind. Sonst kann es keine größeren Gegensätze geben, als zwischen Correggio und Dürer, Jan von Eyck und Michelangelo, Leonardo und Rubens, Holbein und Velazquez, Rembrandt und Rafael, Claude Lorrain und Ruisdael. Jeder ist eine Persönlichkeit, und schon dieser Begriff schließt die Verschiedenheit von anderen Persönlichkeiten in sich. Unendlich verschieden in den Stoffen, sind sie zugleich verschieden an Formen und Farben, an Auffassung und Durchführung, an Geist und Technik. Selbst unter ihren Schülern fesseln die besonders, die sich innerhalb der Richtung ihres Meisters durch ein gewisses Eigenleben kennzeichnen. Wie seit der Schöpfung der Welt keine zwei Tage, keine zwei Stunden, keine zwei Baumblätter einander gleich waren, so sind die echten Kunstwerke alle von einander verschieden und müssen es sein, da eben keine Epoche der Geschichte der anderen glich und jeder große Maler als Kind seiner Epoche die Natur mit anderen Augen, den Augen seiner Zeit und seines Volkes, ansah. Jeder, dessen Name auf die Nachwelt überging, stand fest und unverrückt auf dem Boden seiner Zeit. Gleich einem Baume ruhte er mit allen Wurzeln seines Stammes in der heimischen Erde, seine Zweige rauschten in der Luft des Heimatlandes, und die Sonne, die auf seine Blüten fiel und seine Früchte reifte, war die Italiens oder Deutschlands, Spaniens oder der Niederlande in der und der Zeit, nie das schwache Reflexlicht eines Gestirns, das ehedem in einer anderen Zone geleuchtet. Darum scheint die Kunst jeder Periode als der Spiegel und die abgekürzte Chronik ihres Zeitalters. In unverrückbarer Majestät ruft sie die Außenwelt zu sich heran und gibt ihr, als beseligende Macht sich fühlend, ihr eigenes, unendlich erhöhtes Bild zurück. Sie ist der verklärte Ausdruck der Zeit, gibt sich so fromm, so frisch, so fanatisch oder so unnatürlich, wie das Zeitalter selbst. Denn das ist auch das Große der Rokokomaler, daß sie die Unnatur der Zeit mit so unerreichter Natürlichkeit malten.

Sache des Genießenden aber ist nicht, den Obervormund des Zeitgeistes zu spielen, sondern lediglich, das Band zu erkennen, das zwischen der Kunst und dem Kulturleben jeder Epoche besteht. Am Tiber wächst kein Rheinwein, an der Mosel kein Burgunder, im Mai blühen keine Rosen, im November keine Schneeglöckchen, der Kirschbaum trägt keine Orangen, der Apfelbaum keine Birnen. Und so wenig die nordische Eiche je so gerade und regelrecht wachsen wird, wie die südliche Zypresse, so wenig bringt die Kunst anderes hervor, als ihr der Zeitgeist, der heimische Boden erlaubt, oder wenn sie es that, sind diese Treibhauspflanzen der Kunst noch weniger duftig, als die Treibhausfrüchte der Natur. Im Recht ist alles, was sich als selbständige Kunst der selbständigen Kunstübung früherer Zeiträume an die Seite setzt; wertlos nur das, was auf Wiederbelebung der Vergangenheit ausgeht, da es durch solche Nachahmung das Reich des Schönen nicht um Neues vermehrt. Man stünde noch heute auf dem Niveau der Assyrer, wenn die alten Meister statt vorwärts zu gehen, nur rückwärts geschaut

Digitized by Google

hätten. Ja gerade diejenigen, die in ihrer eigenen Gegenwart, da sie von ihren Zeitgenossen nicht verstanden wurden, fruchtlos zu Grunde gingen, erscheinen dem geschichtlichen Blick oft als die führenden Geister, kühne und seltsame Erstlinge eines kommenden Zeitalters, die prophetisch eine Entwicklung vorausnahmen, deren fester Besitz erst späteren Geschlechtern zufiel. Lassen wir diese Anschauungen maßgebend sein, daß die Kunst ein ewig rollendes Rad ist, wandelbar wie die Menschen selbst, dann gibt es keine ewigen Gesetze mehr nach dem Muster des Laokoon, keine Rubriken mehr, aus denen alles Unpassende hinausgeworfen wird. Der ewige Wechsel, das πάντα ῥεῖ des Heraklit, erscheint als das Notwendige, als das Lebensgesetz, die Bewegung, nicht die Starrheit, als das Heil. Durch jede große Revolution in der Kunst wird eine neue Seite an der Natur hervorgehoben, eine neue Aufgabe gestellt, die in besonderer Weise zu lösen ist. Daran beteiligen sich gleichmäßig die Kräfte aller Länder, so daß zwischen zwei Künstlern derselben Generation und ganz verschiedener Nationalität weit größere Aehnlichkeit besteht, als zwischen dem Schüler und seinem eigenen Lehrer. Und ist sie gelöst, folgt erst ein langweiliges Epigonentum, das dann wieder durch eine neue Kunst ersetzt wird. Das ist die Blutzirkulation der Kunstgeschichte. Beachtet man sie, erinnert man sich, daß jeder unsterbliche Künstler einmal modern war, und ewig jung gewiß nur die Kunst sein wird, die überhaupt einmal jung war, dann kann man, wie ich glaube, auch aus der Fülle der Erzeugnisse unserer Zeit mit einiger Sicherheit die herauskennen, die für die Nachwelt voraussichtlich die Kunst des 19. Jahrhunderts bedeuten werden.

Vermischtes.

* Schriften über Aesthetik.

Aesthetische Zeitfragen. Von Johannes Volkelt. (München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, Oskar Beck j. Mk. 4.50, geb. Mk. 5.50.)

(Schluß.)

Den sechsten und letzten Vortrag, „Die gegenwärtigen Aufgaben der Aesthetik" könnte ich den Fachgenossen und Kollegen Volkelts zur Beurteilung überlassen, zumal er mit ihm seine akademische Lehrthätigkeit in Leipzig eröffnet hat. Da er aber gewissermaßen die Zusammenstellung der Volkeltschen Ansichten enthält, so muß ich mich doch noch etwas mit ihm befassen. Auch Volkelt will eine Aesthetik auf psychologischer Grundlage, er setzt aber die Psychologie hauptsächlich nur in das Analysieren der durch das Kunstwerk hervorgerufenen ästhetischen Empfindungen, während meiner bescheidenen Ansicht nach die Aesthetik der Kunst, wie ich wiederholt hervorhob, die Psychologie des künstlerischen Schaffens sein muß, das sich nicht bloß aus den Werken selbst, sondern auch aus den zahlreichen, äußerst wichtigen Selbstbekenntnissen der Künstler seinem Wesen und Verlaufe nach annähernd feststellen läßt. Nur so ist sicherer Boden zu gewinnen gegenüber den allzeit relativen (subjektiven) und nur in Allgemeinheiten zu fixierenden Ergebnissen der Beobachtung künstlerischer Eindrücke. Neben die Psychologie des künstlerischen Individuums hat sich dann aber noch etwas wie die Völkerpsychologie zu stellen, das sich vor allem mit der Entwicklung der Kunstformen, die wir für natürliche Bildungen zu halten berechtigt sind, zu beschäftigen hat. Ich wünsche also weder die beschreibende Aesthetik der Taine und Genossen, die, in Ueberschätzung des Milieus, das künstlerische Individuum zum bloßen Zeitgefäß und das Kunstwerk zum reinen Niederschlag der Zeit herabsetzt, noch die psychologische Volkelts, die fast vollständig vom Künstler absieht und Allgemeinempfindungen zum Maßstab einer spezifischen Thätigkeit macht. Volkelt von seinem Standpunkt kommt dann natürlich dazu, Normen in die Aesthetik einzuführen, oder sagen wir einfach Dogmen. Denn wenn ich den Satz aufstelle, daß es wertvolle Bedürfnisse und Zwecke der menschlichen Natur ein müßten, denen die zu analysierenden Phantasie- und Gefühlstypen zu dienen hätten, so ist der Dogmatik offenbar Thor und Thür geöffnet. Für mich ist die Aesthetik der Kunst (neben der ich, dem Namen der Aesthetik entsprechend, allerdings auch noch die allgemeine Wissenschaft der menschlichen Empfindungen bestehen lasse) weder eine bloß beschreibende Wissenschaft, noch eine Wissenschaft der Werte und Ideale, sie ist mir eher Entwicklungsgeschichte, Geschichte der Entwicklung des künstlerischen Individuums auf Grund vorhandener Dokumente und Beobachtungen, Geschichte der Entwicklung der künstlerischen Formen auf Grund sorgfältiger Vergleichung der vorhandenen Werke, Geschichte der Entstehung des einzelnen Kunstwerks auf Grund gleichfalls vorhandener Dokumente und sorgfältiger Untersuchung der inneren Struktur. Auch auf dem Wege einer solchen Aesthetik (die sich zur Literaturgeschichte verhielte wie etwa die Wissenschaft der Politik, die wir aber wohl auch nicht haben, zur Geschichte) gelangte man zu bestimmten Normen und Werten, aber zu gleichsam historischen und empirischen, die auf die Leistungen der Gegenwart nur mit einer bestimmten Vorsicht anzuwenden wären, doch aber stets als Analogien dienen könnten, da doch auch auf künstlerischem Gebiet die zusammenhängende Entwicklung vorhanden, ein Salto mortale nirgends anzutreffen ist. Es versteht sich von selbst, daß ich bei dieser Grundverschiedenheit meiner Grundanschauung über die gegenwärtigen Aufgaben der Aesthetik von der Volkelts die meisten seiner Einzelbehauptungen nicht gelten lassen kann. „Wollte die Aesthetik allen Ernstes jegliche Norm und Wertbestimmung vermeiden, so dürfte sie nie davon reden, daß die eine Erscheinung uns in umfassender und harmonischer Weise befriedige, eine andere dagegen uns oberflächlich und beunruhigend berühre, und eine dritte uns zu entschiedenem ästhetischen Widerspruch nötige", Sätze wie dieser, kennzeichnen sich ohne weiteres als Oberflächlichkeiten. „Wollte die Botanik auf die lateinischen Namen verzichten, so dürfte sie das Veilchen niemals viola nennen", eine schöne Weisheit! Es ist immer wieder der unglückliche Begriff der Befriedigung, der Volkelts Raisonnement in den Sand verlaufen läßt. Und da der Verfasser nun doch Gerechtigkeitsgefühl hat und somit anerkannte Werke, die diese Befriedigung nicht gewähren, nicht ignorieren darf, so kommt er zuletzt sogar zu der Annahme von Werken, „deren eigenartige Vorzüge durch ästhetische Mängel möglich werden". Das ist denn der Gipfel der Konfusion. Volkelt schiebt zunächst sein menschliches oder wissenschaftliches, psychologisches oder sonstiges Interesse am Dichter dessen Dichtungen als Vorzug unter; da er aber seine berühmte Befriedigung nicht empfindet, nimmt er ruhig ästhetische Mängel an und erklärt zuletzt durch einen Trugschluß jenen Vorzug als aus diesen hervorgehend, da er doch fühlt, daß er nicht legitim-ästhetisch

Digitized by Google

ist! Anders wüßte ich mir wenigstens jene Entdeckung nicht zu erklären. Hier in dem sechsten Vortrag entwickelt Volkelt auch noch seine Antinomien ausführlicher und findet außer der zwischen der Harmonie des Inhalts und dem Menschlich-Bedeutungsvollen noch die zwischen der sinnlich wohlthuenden und der möglichst individuellen Form der ästhetischen Erscheinung. Ich halte, wie gesagt, diese Antinomien für Eselsbrücken im Interesse jener Leute, die in der Kunst nur ihre Befriedigung suchen. Harmonie des Inhalts ist auch bei der Darstellung bloßer Nachtseiten der Menschennatur sehr wohl möglich, und selbst die individuellste Form der ästhetischen Erscheinung kann sinnlich wohlthuend sein, wenn man sie nur an den richtigen Platz stellt; das pflegt der echte Künstler zu thun und dadurch die Harmonie zu erreichen. Volkelt hat die Kühnheit, das Goethische Wort von dem Schönen als Urphänomen, „das zwar nie selber zur Erscheinung kommt, dessen Abglanz aber in tausend verschiedenen Aeußerungen des schaffenden Geistes sichtbar wird und so mannigfaltig und verschiedenartig ist als die Natur selbst" für seine „Aesthetik des Relativberechtigten" ins Feld zu führen. Fühlt er denn nicht, daß allein die Berufung auf die Natur selbst seine ganze Aesthetik der Werte und Ideale über den Haufen wirft?

Wie er in der ersten der zahlreichen, nach echter Philologenart abgefaßten Anmerkungen zu seinem Buche selbst berichtet, hat Volkelt s. Z. den ästhetischen Dilettantismus Wilhelm Bölsches nachgewiesen, und er nennt noch eine ganze Reihe jüngstdeutscher Notoritäten wie Arno Holz, Hermann Bahr, Ola Hansson Dilettanten. Ich kenne die ästhetischen Schriften dieser Herren nicht, aber nun ich die Universitäts-Aesthetik Herrn Professor Volkelts kennen gelernt habe, verspüre ich fast einige Lust, sie kennen zu lernen. Denn mehr und mehr wird dies meine feste Ueberzeugung: Was bisher auf dem Gebiete der Aesthetik an für die Kunst, das Kunstschaffen und die Kunstbetrachtung wahrhaft Fruchtbarem geleistet worden ist, das rührt, sollte es auch nur die aphoristische Form gefunden haben, von Künstlern her, wie Lessing, Goethe, Schiller, Jean Paul, Tieck, Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Vischer, der auch ein Dichter war. Und so wird es auch wohl bleiben — obwohl wir die systematischen Arbeiten der Schulästhetiker noch lange nicht unterschätzen wollen. Denn wenn sie uns auch nicht über das Spezifisch-Künstlerische aufklären, so weisen sie doch der Kunst im allgemeinen und dem Aesthetischen im besonderen ihren Platz in der Welt an, und das ist schon etwas.

Adolf Bartels.

* Berichte über Verschiedenes.

Berliner Bericht.

Die Gewerbe-Ausstellung. I.

Das Terrain der Berliner Gewerbe-Ausstellung ist größer als das bisherige der Pariser Weltausstellungen. Die Anstrengungen waren ungeheure, man bezeichnete den 1. Mai 1896 als den größten Tag Berlins, seitdem es Reichshauptstadt geworden. Ein solches Unternehmen auch einmal vom ästhetischen Standpunkte zu betrachten, lohnt sich also wohl. Was hat das ästhetische Empfinden in einer Gewerbeausstellung zu suchen? Es hat sich dem allgemeinen Ausdruck, den eine bestimmte Kultur hier fand, es hat sich der Anlage des Ganzen und der Architektur wie der Verteilung des Einzelnen zuzuwenden, auch bestimmte Gebiete zu betrachten, wie die direkten Kunstgewerbe oder die indirekten Äußerungen von Bedürfnissen, welche von ästhetischen Strömungen nicht zu trennen sind. Schließlich ist auch die Eleganz einer Maschine ein ästhetisches Motiv: das Spielen ihres Räderwerks, die Größe ihres einheitlichen Gedankens.

Eine Berliner Lokal-Ausstellung wird in ihrem allgemeinen Eindruck ein Zwitterding werden müssen. Denn einmal ist Berlin zu groß, um in seinen Äußerungen nicht weltstädtisch-international erscheinen zu müssen; andererseits wird man gerade aus dem Motiv der lokalen Beschränkung künstlerisch wirksame Folgerungen ziehen. So ist es auch gekommen. Wer, im Herzen der Ausstellung stehend, seinen Blick über die Riesenpaläste, die Pavillons und die Schmuckanlagen streifen läßt, wird sich nicht anders fühlen, als ob er auf Pariser oder Chicagoer Boden stehe. Hundert internationale Stilnüancen und hundert erprobte Wirkungen treffen sich in einem Bilde grandioser Uncharakteristik. Wer aber genauer zusieht, wird die mannigfachen lokalen Elemente nicht verkennen. Die Lage der Ausstellung im Treptower Gebiet gibt dabei die Grundstimmung. Denn diese Oberspree, mit ihren weiten Wasserflächen, den Buschwaldungen um satte Wiesen, dem alten Stralauer Turm, dem ausgeprägten Fischereicharakter ist durchaus berlinisch, und hat viel mehr vom Lokalgeiste bewahrt, als der Westen, in den man ja zuerst die Ausstellung verlegen wollte. Das Wasser überhaupt, welches in der Ausstellung eine bedeutende Rolle spielt, ist vom berlinischen Lokalcharakter gar nicht zu trennen. Wie wäre die große Anlage „Alt-Berlin" möglich gewesen, wenn man hier nicht den wunderbar malerischen Karpfenteich des Treptower Parkes hätte benutzen können? Und dann dieses „Altberlin" selbst. Meines Erachtens der Glanzpunkt der Ausstellung, übertrifft es seine Vorbilder, Altwien und Altantwerpen, schon an Umfang um ein Bedeutendes und ist eine so rührend gelungene Nachahmung der Stimmung des 17. Jahrhunderts, daß man die Koulisse völlig vergißt. Vielleicht sind außerdem auch im Einzelnen noch mancherlei Berolinismen beabsichtigt, wie z. B. die Kuppel des Gebäudes der „Stadt Berlin" die Form der heiligen Kreuzkirche nachahmt. Daß man im Großen einen Berliner Stil nicht in dieser improvisirten Architektur fortentwickelte, wird kein Besonnener bedauern; denn er weiß, daß Berlin so gut wie gar keine Vergangenheit hat.

Es finden sich also alle Stile auch in den Gebäuden der Berliner Ausstellung zusammen, welche jemals das Musterbuch eines Architekten füllten. Nur von der Gotik, dem gänzlich unmodernen Stile, merkt man nichts. Das edle Chemiegebäude errichtete Grisebach in Form einer Basilika, die Fenster des Mittelschiffes aber stattete er mit Tudorbogen aus und darauf folgten durchbrochene Renaissancekuppeln. Das von Schmitz erbaute Hauptausstellungsgebäude, welches zu den riesigsten Eisenbauten der Welt zählt und 50000 Quadratmeter enthält, ist in der klaren und übersichtlichen Kreuzform angelegt, so daß im Langschiff die grandiose Einheit dieser modernen Monumentalpaläste zu gewaltiger Wirkung gelangt; auf der Vierung sitzt eine flache Aluminium-Kuppel, die innen in der Weise der italienischen Gewölbemalerei sehr geschickt mit symbolischen Figuren geschmückt ist, während die plastischen Kolossal-Allegorien der unteren Pfeiler keine große Gemütserregung hervorrufen. Außen ist die Kuppel von zwei schlanken Galerietürmen flankiert, die von der spanischen Renaissance

Digitized by Google

einige Motive entlehnen, wie ja überhaupt alle die nationalen Nüancen der beliebten Stile seit jeher in den Ausstellungen ihre große Rolle spielen. Die Querschiffe des Gebäudes werden sehr geschickt verdeckt durch einen Halbkreis von Bogengängen, die, im Charakter der Bazare alter Badeorte gehalten, weit nach vorn ausbiegen. Statt einer Attika tragen sie Lorbeerbäume, welche durch Guirlanden verbunden sind — ein merkwürdig heiter und festlich wirkendes Motiv, besonders, gegen den klaren Himmel betrachtet. Das Portal ist dreithürig und mit Goldstuck belegt, kein reklamehaftes Triumphthor. Mißlungen ist nur die Fassade über diesem Portal. Die drei Thüren, darüber die Halbkugel des Vestibüls, darüber durchbrochene Bogenfenster des nächsten Vorraums und wieder darüber die große Kuppel mit den Türmen — das wirkt unnötig konfus und stört den sonst so einfachen, schlichten, großen Eindruck. Man hätte die Bogengänge sich terrassenförmig erheben und direkt in die Fassade der ersten Stock-Höhe übergehen lassen sollen: unter diesem Treffpunkte wäre das Portal sehr wirksam zu stehen gekommen.

Diese mißlungene Fassade sieht man weit über den großen oblongen See hinüber, der die eigentliche Mitte der Ausstellung bildet, in der Absicht, eine berauschende Perspektive nach beiden Seiten zu erreichen. Auf der anderen Seite liegt nämlich das ebenfalls von Schmitz erbaute Hauptrestaurant als ein großes weißes Wasserschloß mit schlanken, pergolaähnlichen Terrassen und Balkonen, die sich bogenförmig an den See lehnen und einen dicken Turm einschließen, der zur Physiognomie der Ausstellung zwar viel beiträgt, aber in seine Umgebung hätte schlanker abgestimmt werden müssen oder wenigstens auf seinen dicken Leib, der über der ersten Bogengalerie schon in ornamentale Verlegenheiten gerät, einen Riesenbären oder etwas ähnliches zur Gliederung hätte erhalten sollen. Von dem großen See führt, durch Gondolieri befahren, ein Kanal unter dem dicken Turm nach Altberlin, dessen 120 Häuser sich in einem gar nicht genug zu bewundernden Reichtum an malerischen Ideen um den Molkenmarkt mit dem alten Rathaus und mehrere Straßen gruppieren, zugänglich durch die alte Zugbrücke am Spandauer Thor. In diesem glänzenden Kulissenwerke hat Architekt Hoffacker ein Meisterstück improvisirter Architektur geschaffen, derselbe, von dem das künstlerisch interessanteste Gebäude der Ausstellung stammt. Ihm dürfte man den Preis unter den Architekten geben. Dieses Gebäude ist die direkt an der Spree gelegene „Fischereiausstellung“. Es besteht aus zwei Langhallen, die durch einen Wasserbinnenhof verbunden sind. Die Hallen sind in der Art nordischer Holzbauten errichtet: die Decke wie ein umgekehrter Schiffskiel, die vorspringenden Holzteile als Tiere bemalt, im einzelnen in Friesen und Säulen reichliche Schnitzerei des braunen Holzes auf blaugefülltem Grunde. Das Dach des gänzlich aus solidem Holz aufgeführten Baues ist grün gedeckt, an den Enden erheben sich vielfach gegliederte, ausnehmend malerische, und immer wieder verschiedene Türme. Vom Hofe blickt man durch Holzarkaden auf die Spree und den Stralauer Kirchturm.

Bei diesem Juwel moderner Gelegenheitsarchitektur will ich heut schließen — die Vergnügungspartien der Ausstellung möchte ich ein ander Mal mit frischen Kräften durchwandern. Sie sind anspruchsvoll genug, um von prinzipieller Bedeutung zu sein. Dann folge das Gesamturteil. Oskar Bie.

Dresdner Bericht.

Was die Dresdner in diesen Tagen am meisten bewegt, ist die „zweite internationale Garten-bau-Ausstellung“, diese „größte aller bisherigen Blumenausstellungen“, mit der zugleich das neue, leider nicht in jeder Beziehung wohlgelungene Ausstellungsgebäude am Großen Garten eröffnet worden ist. Der Kunstfreund kann sich dieser Ausstellung schon freuen, denn es ergibt sich immerhin ein Wachsen des Schönheitssinnes, wenn man sie mit der vorigen vergleicht. Freilich, was die große Menge entzückt, vor allem das Anhäufen möglichst starkfarbiger Blüten mit möglichst wenig Grün wie zu großen Teichen oder auch Hügeln von Farbe, das thut dem feiner gebildeten Auge eher weh. Aber sowohl in der Anordnung der Ausstellung wie in einzelnen Leistungen zeigen sich doch häufiger Regungen eines ästhetischen Gewissens als ehedem. Insbesondere sind die Bindereien besser geworden, kommen gleich schlimme Sünden auch da noch immer vor. Die schauerlichen Künsteleien, bei denen man die Blumen wie Mosaik- oder auch wie Pflastersteine nebeneinander preßt, finden sich diesmal seltener; das, Freie und Bewegte ist trotz allen Drahtwerks beliebter, das Harte und Tote unbeliebter geworden; die Blume als Blume kommt zumeist freier zur Geltung: der Strauß und der Kranz ist lebensvoller, ist persönlicher geworden. Hoffen wir, daß die Kunstgärtnerei mit diesen erfreulichen Bestrebungen nicht bloß im Gefolge einer Mode gehe. In gärtnereitechnischer Beziehung soll sie ja auch hübsch weitergekommen sein, so sagen die Fachleute — der Kunstwart hat davon nicht zu reden.

Aber von zwei Erscheinungen, die hier hervortreten, darf und muß er noch ein paar Worte sagen, von einer spezielleren und einer allgemeineren.

Die speziellere: mir ist in meinem Leben kaum etwas Alberneres vorgekommen, als die töpfernen, angestrichenen und glasierten Gnomen, Rehe, Riesenpilze u. s. w., die, wie mir von unbescholtenen Personen versichert wird, „Gartenschmuck“ sein sollen. Pfui Teufel noch einmal, will man denn selbst die liebe Gotteswelt, wo sie freundlich unser Heim umgrünt, zu einem Panoptikum machen? Die Sache ist so fürchterlich geschmacklos, daß ich unsern Lesern nicht weiter darüber zu sprechen brauche; erwähnt mußte sie werden, da sie diesmal besonders stark grassiert.

Die Preisrichter allerdings haben einen der schlimmen Menschen, die solches Zeug machen, sogar mit einem „Ehrenpreise“ gekrönt. Die Preisrichter — da kommen wir eben auf die „allgemeinere Erscheinung“: auf die Preisverteilerei bei dieser Ausstellung.

Nicht etwa, daß ich rügen wollte, wie oft hier das Häßlichere vor dem Schöneren ausgezeichnet wurde, bewahre, ich bin nicht der Narr, von Gartenbau-Preisrichtern ungewöhnliches Schönheitsgefühl oder womöglich gar zu verlangen, daß solches mehr den Ausschlag geben solle, als viel nützlichere Dinge: die Herren haben ein Recht darauf daß ihnen das „Schwierigste“, das „Seltenste“, das „Praktischste“ das Wertvollste ist. Aber wie erklärt es sich, daß eine Anzahl unbestreitbar anständiger Herren nicht einsieht, daß die Preisverteilerei bei derartigen Ausstellungen nachgerade zum unanständigen Unfug wird?

Laut Ausweis des Katalogs haben sich 390 Aussteller beteiligt, davon 10 außer Wettbewerb. Um Preise konkurriert haben also 380 Firmen. Und wieviel Preisbewerbungen waren ausgeschrieben? Laut Ausweis des Katalogs 501, schreibe fünf Hundert und eine!

Digitized by Google

Na, denkt der Leser, das langt ja zu. Ich bitte sehr, in diesen 501 Preisbewerbungen war, soviel ich sehe, keine „einfach“, die meisten waren dreifach und manche Nummern hatten noch mehr „Preise“. Sagen wir: für die 380 Aussteller standen 1500 Preise zur Verfügung, die aber alle als „erste“, „zweite“, „dritte“ Preise für dies und das bezeichnet waren, so unterschätzen wir wohl noch die Summe des hier offenbarten Wohlwollens. Bei einer ganzen großen Menge von „Preisbewerbungen“ waren mehr Preise da als Wettbewerber, während es anderseits so viele Preisbewerbungen gab, daß die Möglichkeiten, irgend etwas zu erwischen, nicht einmal alle benutzt werden konnten, weshalb so und so viel Hundert Preise schließlich doch nicht unterzubringen waren. Schicken später die bepreisten Herren ihre Geschäftsempfehlungen in die Welt mit schönen Abbildungen von Ehren- oder ersten, oder zweiten, oder dritten Preisen der „internationalen Gartenbauausstellung“ — wer weiß dann, daß von Auszeichnungen durch diese Preise gar keine Rede sein kann? Wirklich, man kann sich nicht bequemer Reklamen verschaffen — „Wirtschaft, Horatio, Wirtschaft!“

Freilich, ein Gutes haben ja dergleichen Vorkommnisse sie helfen mit, nach und nach die Prämiierei überhaupt in Verruf zu bringen. Mir soll noch einmal ein Gärtner mit zwanzig Preismedaillen auf dem Briefkopfe imponieren wollen! Und ein Zerrbild erinnert immerhin auch ans Original: die Dresdner Gartenbaupreisverteilerei wird die Augen kritischer machen auch für die Medaillenverehrung bei unsern Kunstausstellungen. A.

Sprechsaal.

Gemäldeausstellungen.

Die einseitige Entwickelung der Staffeleimalerei in unserer Zeit hat zu der Einrichtung der Kunstausstellungen geführt und der fortwährend sich steigernde Zudrang zu denselben und die gegenseitigen Überbietungen der sie veranstaltenden Künstlergruppen zu einer ins Ungemessene wachsenden Ausbildung dieser Bildermärkte. Auf eine künstlerische Reaktion gegen diese ist zum Teil das Entstehen der Sezession zurückzuführen. Aber auch hier bemerken wir von dem Augenblick an, wo der Widerstand, der sich der neuen Künstlergruppe anfänglich entgegengesetzt hat, überwunden war, ein Zurücksinken in die alten Zustände. Mit der wachsenden Anerkennung und dem Erfolge mehrt sich auch der Zudrang, allerlei Rücksichten müssen genommen werden, die stolze Unabhängigkeit aus der Zeit des Kampfes geht verloren. Heute unterscheiden sich die Sezessionsausstellungen kaum wesentlich mehr von anderen großen Ausstellungen, und nur durch die größere Menge jüngerer Kräfte, die hier ja noch überwiegen, bewahren sie eine gewisse Überlegenheit. Wie lange noch? Die Neigung zu kleineren Gruppenbildungen wächst, und ihr kommt das Geschäftsinteresse der Kunsthändler entgegen. Diese hatten sich von Anfang an in Gegensatz zu den jährlich wiederkehrenden großen Ausstellungen gesetzt. Man konnte von ihnen häufig die Klage hören, daß durch diese großen Ausstellungen der Kunsthandel zu Grunde gerichtet, und daß damit indirekt auch die ernsteren künstlerischen Bestrebungen geschädigt würden, indem das Publikum, verständiger Vermittler beraubt, von dem Wege einer ruhigen Geschmacksbildung abgelenkt, unmittelbar in den wilden Konkurrenzkampf hineingezogen werde und den Lärmmachern und Reklamehelden in die Hände falle. Eine gewisse Berechtigung hatte ja diese Klage, sie blieb aber unfruchtbar, weil ihr keine Thaten zur Seite standen. Den neuen Forderungen gegenüber verharrten die Kunsthändler im alten Schlendrian: sie waren entweder auf ein paar Berühmtheiten eingeschworen, die sie ausschlachteten, oder sie dienten dem Vertrieb von „Kitsch“, oder der Vorführung reisender Sensationsbilder; Förderung des Neuen, Verheißungsvollen, zumal wenn es in vornehmer Zurückhaltung auftrat, traf man bei ihnen selten und noch seltener das Verständnis für künstlerische Anordnung des Vorzuführenden. Auch heute noch bestehen im Allgemeinen dieselben Verhältnisse, obgleich bei der, den größten Ausstellungen gegenüber sich geltend machenden Ausstellungsmüdigkeit und der oben erwähnten Neigung zu kleineren Gruppenbildungen, für die Kunsthändler eine günstige Lage geschaffen ist; es liegt nun an ihnen, sie auszunützen. Was ein verständiger und feinsinniger Kunsthändler zu leisten vermag, selbst unter ungünstigen Verhältnissen, an einem Ort, dessen drei große jährliche Ausstellungen alles künstlerisch Bedeutsame zu absorbieren scheinen, das bezeugen die Ausstellungen des Kunsthändlers Littauer in München, deren große Anziehungskraft in dem intimen Reize liegt, den sorgfältig ausgewählte und mit künstlerischem Geschmack harmonisch angeordnete Sammlungen bieten. Man verstehe mich recht: unter sorgfältiger Auswahl verstehe ich nicht klingende Namen und unter künstlerischer Anordnung nicht Dekorationskunststücke. Maßhalten im besten Sinne zeichnet diese Ausstellungen aus, inhaltlich wie räumlich, und macht sie zu kleinen Musterausstellungen. Ob sie Nachahmungen finden werden, ist allerdings fraglich. Zunächst gehört zu ihrer erfolgreichen Durchführung nicht nur feines Verständnis und Geschmack, sondern auch ein sicherer Takt, verbunden mit einer gewissen Kühnheit, die, fortiter in re suaviter in modo, vor manchem Gewagten nicht zurückschreckt. Dann aber wäre es mit einem bloßen Kopieren dieser Ausstellungen keineswegs gethan, sondern es müßte in ihrem Geiste nach andern Richtungen hin Ähnliches geleistet werden. So könnte eine Dezentralisation des Ausstellungswesens erreicht werden. Es wäre gewiß kein Unglück, wenn die großen Massenausstellungen von der Bildfläche verschwänden.

Soll ich noch von den Kunstvereinen sprechen? Es ist nicht erfreulich, von ihnen zu sprechen. Auch sie könnten zur Entlastung der großen Ausstellungen beitragen und, besonders da wo große Mittel vorhanden sind, wie z. B. beim Münchener Kunstverein, Vortreffliches wirken. Man muß aber ihnen gegenüber jede Hoffnung aufgeben. Sie sind, mit wenigen Ausnahmen (Hamburg), in ihrer heutigen Verfassung nur Sportplätze für spießbürgerlichen Größenwahn und die furchtbarsten Brutstätten des Stümpertums. Über sie eine Satire nicht zu schreiben, wäre schwer.

Immergrün.

Digitized by Google

Inhalt: Der Fall Koppel-Ellfeld. — Rundschau. — Dichtung. — Schöne Literatur. (Telmann, Unter den Dolomiten. — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen: Dresdener Bericht. — Musik: Wichtigere Musikaufführungen: Berliner Bericht. — Bildende Künste: Das geschichtlich „Schöne" in seinen Gegensätzen. (Schluß.). — Vermischtes: Schriften über Aesthetik. (Aesthetische Zeitfragen. Von Johannes Volkelt.) (Schluß.) — Berichte über Verschiedenes: Berliner Bericht: Die Gewerbe-Ausstellung I. — Dresdener Bericht. — Sprechsaal: Gemäldeausstellungen.

Den verehrl. Redaktionen zu geneigter Beachtung. Nachdruck der Originalbeiträge unsres Blattes gestatten wir nicht nur gern, sondern wir bitten sogar im Interesse der Sache darum, müssen jedoch deutliche Quellen-Angabe zur Bedingung machen. **Redaktion und Verlag des Kunstwarts.**

Kunstwart-Anzeiger.

Wichtigere Auktionskataloge.

Aquarelle und Handzeichnungen alter Meister des XV. — XVIII. Jahrhunderts, sowie von Künstlern unserer Zeit. Meist aus dem Besitze eines süddeutschen Kunstfreundes. Versteigerung Montag den 8. Juni und folgende zwei Tage durch Amsler & Ruthardt, Kunstantiquariat, Berlin, W, Behrenstraße 29a.

Das Atelier

Organ für Kunst und Kunstgewerbe

Erscheint Anfangs und Mitte jeden Monats.

Verlag: **Hans Rosenhagen.** Redaction: **Wilhelm & Brasch.**

Geschäftsstelle **BERLIN SW.**, *Schützenstr. 63.*

Das **„Atelier"** *bringt aus der Feder namhafter Fachschriftsteller und Kritiker sachgemässe, anregende Berichte über alle Bewegungen im Bereiche der modernen Kunst, des Kunstgewerbes und der Architektur, ferner erschöpfende Mittheilungen über sämmtliche Begebenheiten innerhalb dieses Gebietes. Durch die Reichhaltigkeit seiner Originalartikel und durch die Fülle der allgemein interessanten, übersichtlich zusammengestellten Kunstnachrichten hat sich das* **„Atelier"** *einen grossen Leserkreis erworben.*

Abonnements *können mit jedem Heft begonnen werden. 6 Hefte (3 Monate) Mk. 2.—.*

Inserate *finden wirksamste Verbreitung; Preis der 3 gespalt. Petitzeile* **40** *Pfennige.* 114

135

Ant. Richard, Düsseldorf

fabriciert **ausschliesslich** als **Specialitäten:**
Gerhardt's Caseïn-Bindemittel,
zur Herstellung **wirklich matter Malereien** durch Mischen mit **beliebigen trockenen** Farben, **zeichnet sich aus** durch **sammtartige, tiefste, leuchtende und feurigste Töne, leichte und lohnendste Behandlung, dauerhaft u. wetterfest.**

Unter dem Allerhöchsten Protektorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II und unter dem Ehrenpräsidium Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich.

Internationale Kunst-Ausstellung.

zur Feier des 200jährigen Bestehens der Kgl. Akademie der Künste **BERLIN**
im Landes-Ausstellungs-Gebäude im Lehrter Bahnhof

vom 3. Mai bis 30. September 1896

VERLOOSUNG VON KUNSTWERKEN.

Digitized by Google

August. München 1896. **September.**

Kgl. Hof- und National-Theater.

Aufführungen **Richard Wagner**'scher Werke

Rienzi — Der fliegende Holländer — Tannhäuser — Lohengrin — Tristan und Isolde
Die Meistersinger von Nürnberg *und des*

Beethoven'schen

Fidelio *mit vorhergehender Darstellung des Festspieles* **Die Ruinen von Athen.**

Kgl. Residenz-Theater.

Aufführungen **Mozart**'scher Werke

Figaros Hochzeit — Don Giovanni.

August:

Sonntag	den	2.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Mittwoch	„	5.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	6.	**Tannhäuser.**
Sonnabend	„	8.	**Lohengrin.**
Sonntag	„	9.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenzth.
Dienstag	„	11.	**Fidelio.** Vorher: **Die Ruinen von Athen.**
Mittwoch	„	12.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	13.	**Tannhäuser.**
Sonnabend	„	15.	**Lohengrin.**
Sonntag	„	16.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Dienstag	„	18.	**Fidelio.** Vorher: **Die Ruinen von Athen.**
Mittwoch	„	19.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	20.	**Lohengrin.**
Sonnabend	„	22.	**Tristan und Isolde.**
Sonntag	„	23.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Dienstag	„	25.	**Rienzi.**
Mittwoch	„	26.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	27.	**Holländer.**
Sonnabend	„	29.	**Meistersinger.**
Sonntag	„	30.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.

September:

Dienstag	den	1.	**Fidelio.** Vorher: **Die Ruinen von Athen.**
Mittwoch	„	2.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	3.	**Tannhäuser.**
Sonnabend	„	5.	**Lohengrin.**
Sonntag	„	6.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Dienstag	„	8.	**Rienzi.**
Mittwoch	„	9.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	10.	**Holländer.**
Sonnabend	„	12.	**Meistersinger.**
Sonntag	„	13.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Dienstag	„	15.	**Fidelio.** Vorher: **Die Ruinen von Athen.**
Mittwoch	„	16.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	17.	**Tannhäuser.**
Sonnabend	„	19.	**Lohengrin.**
Sonntag	„	20.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Dienstag	„	22.	**Fidelio.** Vorher: **Die Ruinen von Athen.**
Mittwoch	„	23.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	24.	**Tristan u. Isolde.**
Sonnabend	„	26.	**Lohengrin.**
Sonntag	„	27.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Dienstag	„	29.	**Tannhäuser.**
Mittwoch	„	30.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.

Die Namen der mitwirkenden Münchener und auswärtigen Künstler werden in einem ausführlichen Programm veröffentlicht werden.

Preise der Plätze:
(Im Vorverkauf.)

Im K. Hof- und National-Theater.

Ein Parketsitz 1. bis 7. Reihe	M. 12.30	Ein numer. Vorderpl. i. d. Balkonlogen	M. 12.30	Ein numer. Vorderplatz im II. Rang	M. 8.30
„ „ 8. „ 14. „	„ 10.30	„ Rückplatz in den Balkonlogen	„ 8.30	„ Rückplatz im II. Rang . . .	„ 6.30
„ numer. Balkonsitz (I. Reihe)	„ 20·30	„ numer. Vorderplatz im I. Rang	„ 12.30	„ numer. Vorderplatz im III. Rang	„ 6.30
„ „ „ (II. „)	„ 12.30	„ Rückplatz im I. Rang	„ 8.30	„ Rückplatz im III Rang . . .	„ 4.30

Im Kgl. Residenz-Theater.

Ein Parketsitz	M. 10.30	Ein Vorderplatz im I. Rang . .	M. 12.30	Ein Rückplatz im II. Rang . .	M. 4.30
„ Vorderpl. in einer Parterreloge	„ 10.30	„ Rückplatz im I. Rang . . .	„ 8.30	„ Vorderplatz im III. Rang . .	„ 4.30
„ Rückplatz in einer Parterreloge	„ 8.30	„ Vorderplatz im II. Rang . .	„ 6.30	„ Rückplatz im III. Rang . .	„ 2.30

Für auswärtige Bestellungen ist der Geldbetrag an die **K. Hoftheater-Tageskassa** franco einzusenden.
Die Bahnverbindungen zwischen **München** und **Bayreuth** bieten Gelegenheit, die Vorstellungen an aufeinanderfolgenden Tagen hier wie dort zu besuchen.

145 **Kgl. Hoftheater-Intendanz.** **Ernst Possart.**

Fehr'sche **Kunstakademie**
Berlin W., Lützowstr. 82. 155
Getrennte Kurse für Damen und Herren. Lehrer: Für Porträt und Figürliches *Conrad Fehr* und *H. Hausmann*, für Landschaft *Willy Hamacher* und *Max Uth*, für Blumen *P. Barthel*, für Illustrieren *H. Looschen*, für Modellieren *O. Risch*, für Kupferstich Prof. *G. Eilers*. — Vorbereitungsklassen. — Aufnahme jederzeit. — Prospekte gratis.

Mal- und Zeichenschule
Schultze-Naumburg.
Für Figurenstudium, Landschaft u. Stillleben.
Anmeldungen:
Nymphenburgerstr. 41.
Schullokal:
157 Luisenstr. 8.
München. Paul Schultze-Naumburg.
Frau Ernestine Schultze-Naumburg.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (131
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator Rudolf Bangel.

Lebe!
Eine Dichtung von
Ferdinand Avenarius.
Preis 2 Mk.
Unser Blatt (Buchhändler-Zeitung): „. . . Der Mut meiner Ueberzeugung, daß „Lebe!" die beste Dichterschöpfung des Buchjahres sei, ist nicht gar zu groß; bedeutende Stimmen aus den verschiedensten Richtungen haben es als eine dichterische That ersten Ranges begrüßt."
Verlag von O. R. Reisland in Leipzig. 134

Digitized by Google

1896
München.

Jahresausstellung
von Kunstwerken aller Nationen
Im kgl. Glaspalast
vom 1. Juni bis Ende Oktober.

158 **Die Münchener Künstlergenossenschaft.**

Probe-Nummern gratis und franko.

ALLGEMEINE KUNST-CHRONIK

Jährlich 26 Hefte.

ILLUSTRIERTE ZEITSCHRIFT FÜR KUNST, KUNSTGEWERBE, THEATER, MUSIK UND LITTERATUR.

Erscheint alle vierzehn Tage

in **Wien** und **München.**

Die „Allgemeine Kunst-Chronik" bringt in jeder Nummer interessante Illustrationen und je **zwei bis vier künstlerische Vollbilder,** die zumeist die neuesten Werke der bedeutendsten Künstler in eleganten Reproduktionen unsern Lesern vorführen.

Folgende Künstler sind während des vorigen Jahrgangs teils in vollständigen Special-Nummern, teils in fesselnden Monographien zugleich mit Reproduktionen ihrer grösseren Werke vertreten gewesen:

G. A. Amberger, K. v. Blaas, Burne-Jones, W. Busch, H. Chapu, Hermann Hendrich, Ad. Hengeler, Alb. Keller, B. Mannfeld, A. Oberländer, Vict. Tilgner.

Ein vorzüglicher Nachrichtendienst giebt der „Allgemeinen Kunst-Chronik" den Vorzug eines zuverlässigen, dem Künstler unentbehrlichen Nachschlagewerkes, dessen Wert durch ein dem Schlusshefte beigegebenes umfangreiches Namensverzeichnis erhöht wird.

Poesie- und Prosalitteratur finden ihre Pflege in der Litteratur-Beilage. So war die „Allgemeine Kunst-Chronik" in der erfreulichen Lage, Beiträge unserer ersten Vertreter der schönen Litteratur zu veröffentlichen.

Ueber brennende Zeit- und Streitfragen in Kunst, Theater und Litteratur bringt die „Allgemeine Kunst-Chronik" Beiträge berühmtester Schriftsteller.

Abonnementspreis für ¼ Jahr Mk. 4.50 = 3 fl.

Vierteljähriges Abonnement 4 Mk. 50 Pfg. = 3 fl.

Der Verlag der „Allgemeinen Kunst-Chronik."

P. Albert, München. 137

Jährl. ca. 100 Kunstblätter.

67

Ständige Kunstausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft 101

im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.

Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.

Eintritt 50 Pfg.

Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Sekretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft.

Der Vorstand.

Adressbuch
von
bildenden Künstlern
der Gegenwart

herausgeg. von **Adolf Bothe**
Redaktionssekretär der „Kunst für Alle".

Jahrg. 1896 — Preis geb. 25 M.

Enthaltend über 10000 Adressen deutscher und ausländischer bildender Künstler als Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher und Radierer, Zeichner etc. etc.

Unentbehrlich für jeden, der zu den bildenden Künsten in irgend einer geschäftlichen Beziehung steht, wie auch wertvoll für jeden Geschäftsmann, der durch direkte Offerte auf Erweiterung seines Kundenkreises bedacht ist.

Zu beziehen durch

Georg D. W. Callwey

Kunstwart-Verlag, München.

96)

Photographische Apparate.

Leichte Handcameras mit einfachster Plattenwechslung. Sämmtliche Bedarfsartikel. Illustrirte Preisliste portofrei.

Man versuche ***Liesegang Papier,*** Man verl. Proben. Aristo- Matt-, Netz-, Li-, Düssel- und **Abzieh-Papier.** Letzteres lichtempfindlich, dient zum Uebertragen der Photographien auf Glas, Porzellan, Muscheln, Holz und andere Materialien.

Man verlange kostenfrei das neue **illustrirte Projections-Verzeichnis** über Projections-Apparate aller Art, Sciophicons, Nebelbilder-Apparate, Apparate zur Projektion undurchsichtiger Gegenstände (Wundercameras) Laternenbilder u. s. w.

150 **Ed. Liesegang, Düsseldorf.**

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:** **Gallerie-Bilder Italiens, Handzeichnungen**, gratis und franko von **G. Brogi**, Via Tornabuoni, **Florenz.** (115

Geschenk-Bücher etc.

zu Spottpreisen!

Verlangen Sie Verzeichnisse gratis von **Gustav Moldenhauer,** **Elbing,** Brandenburgerstr. 16. (91

Vorbereitung für das Freiwilligen-, Fähnrich-, Primaner- und Abiturientenexamen rasch, sicher, billigst

Dresden 6.

136 **Moesta,** Direktor.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Loffen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über
Dichtung, Theater, Musik und bildende Künste.

Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen thun.
Richard Wagner.

17. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Bildliche Ankündigungen.

Lange Jahrzehnte hat man in Deutschland die Kunst gepflegt, wie Frau Piepenbrink ihre gute Stube: als ein Heiligtum, das vor alltäglicher Benutzung sorgsam zu hüten und von den übrigen Zimmern wohl abgeschlossen zu halten sei; nur zu hohen Feierlichkeiten, als dem Geburtstags-, Kaffeekranz- oder Scheuerfeste öffnete sich's dem ehrfurchtsvollen Tritte. Man hatte eine merkwürdige Zweiteilung des Empfindens: was man jenseits der Guten-Stuben-Thür als Bedürfnis empfand, das kam einem diesseits nicht in den Sinn; hier konnte alles getrost so nüchtern und kalt sein wie es wollte, erst in der guten Stube „Kunst" erwachte ja plötzlich der Wunsch nach „Schönheit". Mit lebensfremden Gestaltungen malte sich die Nation die Wände ihrer guten Stube aus, Schemen hausten darin am hellen Tage, Gespenster von Gestalten, die einst in Hellas und Italien lebendig gewandelt. Es gab wohl Leute, die auf diese Art von Ehrung der Kunst gern verzichtet hätten, die sie aus einem ungemütlichen Feierraum mitten in die Wohnräume des Lebens einführen und dort einheimen wollten. Aber nur einer von ihnen, Ludwig Richter, hatte wirklich große Erfolge, auch er jedoch viel mehr Bewunderer, als Jünger, die seine gezeichnete Lehre von einem Herauswachsen der Kunst aus dem Leben in all ihren Folgen verstehen konnten.

Es ist einer der verheißungsvollsten Fortschritte in der Entwicklung des Kunstsinns, daß allmählich untergraben wird, was ich im Anschluß an unsern Vergleich die Gute-Stuben-Auffassung von Kunst nennen möchte. Wie bei den feinsinnigeren Hausfrauen die gute Stube, die höchst bezeichnender Weise auch „Putz-Stube" genannt ward, aller Orten in Mißkredit kommt, so wird bei immer mehr Menschen das Bewußtsein lebendig, daß der wirkliche Kunstgeist sozusagen im Blute liege, als welches nicht in einem besonderen Kämmerlein des Herzens verwahrt werden könne, sondern durch alle ströme und von ihnen durch den ganzen Körper, so groß und weitverzweigt er sei. Kunst putzt nicht, sie gestaltet.

Durch das Bemühen kluger Männer wird seit Jahren in Deutschland eines nach dem andern von allerhand Gebieten in den Vordergrund der Aufmerksamkeit gerückt, von Gebieten der Bethätigung des Kunstsinns, die man lange Zeit im deutschen Volke kaum noch als solche betrachtet hatte. Die Aufnahme, die derlei Anregungen finden, ist für die Neuheit der Sache bezeichnend: man steht ihnen vorläufig noch selten innerlich frei gegenüber, man beurteilt sie noch selten aus der Fülle eines Kunstsinns heraus, der sich stundstündlich im Leben bethätigt und also gewohnt ist, auch die Erscheinungen des Alltags ganz selbstverständlich mit seinem Maße zu messen. Die Gegner der neuen Kunst müssen diese Bestrebungen halb und halb als Allotria betrachten, schweigen aber zumeist

Digitized by Google

zu ihren Aeußerungen wohl im Gefühle der Unsicherheit. Die Freunde aber behandeln jede derartige Anregung mit so plötzlichem Interesse überall zugleich auf ihrer ganzen Linie, daß es sich ausnimmt, als wäre ihnen jedesmal ein ganz neues Licht aufgegangen, — eine Annahme, die doch die Höflichkeit verbietet. Zwar könnte zu ihr einen Mißwollenden auch der Umstand verführen, daß Grenzgebiete, die unmittelbar an den Gegenstand der neuesten Anregung stoßen, trotzdem unbesprochen bleiben. In neuester Zeit widmen sich z. B. alle fortschrittlichen Kunstblätter sehr lehrreichen und sehr nützlichen Besprechungen über moderne Plakate. Aber mit keinem Worte habe ich gestreift gesehen die künstlerische Ausführung der Firmenschilder, dann der öffentlichen Bekanntmachungs-Anschläge der Behörden und nicht minder der Zeitungsinserate, welche Dinge alle den Plakaten so oder so verwandt und die dabei kaum minder wichtig sind. Indessen werden wir auch auf ihre sachkundige Besprechung durch berufene Männer kaum lange warten müssen; die Bewegung geht schon zu deutlich dahin, die „Nebengebiete" der bildenden Kunst eines nach dem andern dem Verständnisse zu erobern.

Und es ist ja sehr erklärlich, daß die Geister, welche hier zur Führung berufen waren, vor allem solche Erscheinungen der Kunst unserm Vaterlande wiedergewinnen wollten, die ihr anderswo schon wiedergewonnen waren. Hier konnte man anknüpfen an vorliegende Muster, hier konnte man hinweisen darauf, welche schöne und zweckmäßige Leistungen ein rechtes Sachverständnis schon gezeitigt hatte, hier brauchte man nicht nur von Wünschen zu sprechen, man konnte schon zeigen auf ein Sein, ein Leben — bei der Medaille und Plakette, beim Bücherzeichen, bei der Tapete und beim Plakat.

Denn auch das künstlerische Plakat ist ja zum mindesten in Frankreich, England und Amerika schon seit Jahren ein Ding, das es gibt. Sein „Vater" ist der Pariser Chéret, ein lithographischer Handwerker, der zugleich ein Künstler ist und nebenbei auch ein heller und unternehmungslustiger Kopf. Wir können von seinen Leistungen nicht im Einzelnen sprechen, denn ohne Anschauung ist da wenig gethan. Chéret entwickelte aus Technik und Zweck der Sache den Stil des modernen Plakats. Das ist, vor Allem, ein selbständiger Gegenstand. Hab' ich Pears' Soap erfunden und lasse nun ein Oelbild von Millais reproduzieren, so mag das einen hübschen Oeldruck geben, aber ein Plakat gibt es eigentlich nicht, denn der Künstler hat nicht alle Kraft daran gesetzt, gerade den Zwecken des Plakats zu dienen. Welches sind diese Zwecke, was soll es? Sich aus der Umgebung herausheben, auffallen also, und sich selber und damit das einprägen, was es ausruft, daß man's nicht so bald vergesse. Deshalb ist eine bis zur Derbheit kräftige, weithin sichtbare, will sagen: leuchtende, und dabei einfache Farbwirkung zu einem großen, einfachen, zeichnerischen Motive nötig, und die paar Wörter in einfachen großen Buchstaben so mit dem Bilde verbunden, daß sie auch in der Erinnerung an ihm haften bleiben. Was fällt mir mehr auf, als wenn ich hoch an einer Wand einen Menschen in Lebensgröße zappeln sehe? Und bin ich ein Pariser, wann dieser Mensch mehr, als wenn er ein elegantes vergnügtes Dämchen ist? Man hat von dem Volk von Statuen gesprochen, das in Athen und Rom neben dem Volke von Menschen wohnte, Chéret bevölkerte Paris mit einem Volke von Plakat-Chanteusen, denn wie viel ihr gleichsehende Schwestern, prosaisch geredet: wie viel Abdrücke mag jede der etwa 800 Originale seiner Muse gehabt haben?

Wir dürfen die Franzosen nicht leichtsinniger schildern, als sie sind; der ernste Chronist hat anzuerkennen, daß Chérets Nachfolger und jetzige Mitkämpfer um den Kunstwert des Plakats sich weniger von den Damen der Welt, in der man sich amüsiert, anregen ließen, oder aber: sie keineswegs nach dem Verlockenden hin stilisierten. Ja, es ist eine für das Kunstverständnis des französischen Publikums höchst schmeichelhafte Erscheinung, daß man sich Tingeltangelbilder wie die des geradezu bedeutenden Henri de Toulouse-Lautrec überhaupt gefallen ließ, Bilder von einer Satire auf eben das, was sie darstellen und doch empfehlen sollen, die mehr als böser Spott, die beinahe verätzender Hohn ist. Neben Lautrec ist Grasset drüben einer der beliebtesten auch beim Publikum, Grasset, ein durchaus keuscher Präraffaelit. Die Pariser Plakatzeichnerschule umschließt ja Künstler der verschiedensten Richtung, von Stilisten bis zu Wirklichkeitsanbetern strengsten Ordens, und sie alle finden Gegenliebe.

Was ist nun das der Mannigfaltigkeit ihrer Gaben Gemeinsame, was ist die Offenbarung, die aus ihnen als etwas Neues wirkt, das gefangen nimmt? Wie verschieden alle diese bunten Zettel nach Gegenstand und Darstellung sein mögen: lauter, als man's gewohnt war, rufen sie an und interessanter, als man's kannte, reden sie, wenn man ihnen erst zuhört. Sie rufen lauter, weil sie mit bewußter Kunst aufs laute Rufen hin gemacht sind, sie reden interessanter — weil eine Künstlerpersönlichkeit unmittelbarer aus ihnen spricht, als bei Plakaten jemals vorher.

Denn wenn in diesem Kunstgewerbe die planmäßige Ausbildung und Steigerung der Auffälligkeit das Gewerbliche vertritt, so vertritt darin die Kunst,

Digitized by Google

daß hier die farbige Lithographie das Original in höchster Ursprünglichkeit vermittelt. Ist sie doch hier in gewissem Sinne gar nicht mehr Reproduktionstechnik, kann man doch hier von „Original-Farbendrucken“ sprechen, wie man von Original-Radierungen spricht. Ein Oelgemälde ist eben ein Oelgemälde, ausschließlich auf Wirkungen der Oelmalerei hin hat's der Maler ausschließlich mit den Mitteln der Oelmalerei geschaffen — vervielfältige ichs in Farbendruck, so muß ich meine eigene Technik wohl gar verstecken und verleugnen, denn möglichst täuschend den Eindruck zu erwecken, liegt mir ja ob, als sei der Farbendruck gar kein Farbendruck, sondern ein Oelgemälde. Die neuen Plakate jedoch geben sich nicht nur klar und deutlich als das, was sie sind, sondern die Künstler sind hier von den Eigentümlichkeiten ihrer Technik nicht gefesselt, sondern beflügelt worden. Auf den Farbendruck hin ist gezeichnet und koloriert, auf das kraftvolle Zusammenwirken hin möglichst weniger Farbplatten mit der Farbe des Papiers, und gerade hieraus sind die besten Effekte entwickelt. Das Gelungene erscheint selbstverständlich: man sieht es diesen Plakaten nicht an, wie viel zu lernen und zu verlernen war, ehe man diese Einfachheit erreichte. Aber nur deshalb wohl ging das so schnell, weil der Bahnbrecher Chéret der Künstler und der Techniker zugleich war. Er und seine Nachfolger haben sich so in die besondere Technik eingelebt, daß wir nun auf den bunten Zetteln bis ins kleinste ihr Auge und ihre Hand walten sehen, als wär's ihnen das Hauptvergnügen, gerade so zu sagen, was sie sagen wollten. Wir hören nicht mehr das Klavierspiel, wir hören den Klavierspieler.

Die neuen Pariser Plakate haben Künstler und Industrielle anderer Länder zur Nacheiferung angeregt, eine bloße Nachahmung nämlich hielt sich nirgends lange. Die Engländer und die Amerikaner sind beim modernen Plakat nach den Franzosen in zweiter Reihe zu nennen, beide bildeten die Gattung nach den technischen und geschäftlichen Verhältnissen ihrer Länder auf eigene Weisen aus. Bei den Deutschen regt es sich auf diesem Gebiete jetzt erst, aber recht erfreuliche Knospen lassen nun schon auf Blüten hoffen. Plakate, wie das von Otto Fischer für die „alte Stadt“ der diessommerlichen Dresdner Gewerbeausstellung sind moderne Plakate im guten Sinne und doch keine Nachahmungen, es sind deutsche Plakate. Sieht man neben ihnen die linienängstlichen und farbenbangen großen Bilderkleinlichkeiten, diese Sachen, die wirken wie in Zucker eingemachte Dilettantenölbilder, die doch noch vor Kurzem von den „Firmen für Buntdruck“ als ganz besonders feine Ware empfohlen wurden, so staunt man.

Bis jetzt waren es immer noch zumeist kunstgewerblich vorgebildete Leute, die in Deutschland die verhältnismäßig besten Plakate lieferten; unsre eigentlichen „Kunstmaler“ standen dem praktischen Leben zu fern, als daß sie seine Bedürfnisse so leicht frei benutzen und beherrschen konnten. Wenn erst noch mehr der Männer mit rein künstlerischer Vorbildung so fest im wirklichen Leben stehen, daß sie ihm zu Zeiten dienen können, ohne von ihrem Besten zu verlieren, dienen, wie der Freund dem Freunde dient, dann werden wir eine rechte Plakatkunst haben.

Wir haben schon darauf hingedeutet, daß sie keineswegs die einzige Art bildlicher Ankündigungen ist, die bewußter Pflege durch den Künstler noch harrt. Da wird an belebtem Platze um einen Neubau ein Bretterzaun geschlagen, und nun malt uns hier ein Meister des Pinsels einen Herrn in berauschend schönem Paletot zur Erinnerung an die goldene 101, dort ein anderer eine Dame im Morgenkostüm zur Mahnung an das einzig echte Exzelsior-Korsett, dort ein dritter einen Glücklichen im Dampfschwitzapparat zur Erinnerung daran, daß es keine irdische Seligkeit gibt ohne einen solchen von Neumann. Hast Du Deinen Humor vergessen, so wird Dir weh, wenn Du daran vorübergehst. Ich habe einst in La Goletta einen begabten Maler kennen gelernt, dessen Geld geschwunden war, als er Afrikas Strand betreten: er war keinem minder lieb, weil er neben seinen guten Studien und Staffeleibildern Krämer- und Wirtsschilder malte. Welcher Vernünftige würde einen wirklichen Künstler gering schätzen, wenn er einen Teil seiner Zeit zum Malen lustiger Firmenschilder verwendete, auf daß ihm der andre Teil freistände zu freier Kunst? Zu solchen Dingen könnten wir die Unbefangenheit von den Amerikanern lernen. Wären die Künstler aber doch zu „genierlich“ dazu, auf lauter Straße des Pinsels zu pflegen, so sollten wir sie wenigstens um Entwürfe und Farbenskizzen bitten. Wir würden dann auch der entsetzlich geschmacklosen Schriften eher ledig, die von den Firmenschildern her so oft noch unsere Straßen schänden. Ehe die neuen Plakate auf die Welt kamen, war in den Heimatländern des Anpreisens durch Klebezettel hier alle Kunst ein gegenseitiges Überschreien: nur durch Größe und Derbheit kämpfte man um das Auge der Leute. Jetzt tournieren dort auf der beklebten Wand neben Masse und Kraft die treffenden Linien, die anziehenden Farbenklänge, die guten Einfälle und der Witz, und die Blicke von Tausenden suchen auf, was sie früher erst anschreien mußte, weil lustig ist, es anzusehn. Wäre nicht eine ähnliche Entwicklung auch auf unsern Firmenschildern denkbar?

Die Königliche Eisenbahn und die Kaiserliche Post, sie setzen jetzt eine Ehre darein, daß ihre Bauten nicht mehr bloße Kästen seien wie ehedem;

Digitized by Google

jedesmal freu ich mich dessen, wenn ich solch einen würdigen steinernen Vertreter von des Landes und des Reiches Herrlichkeit betrete. Blick ich dann auf die Bekanntmachungen, die rings im Vorraum angeschlagenen, so wird mir wieder anders zu Mut. Denn auf unsern Fahrplänen u. s. w. herrscht noch der echte künstlerische Hungerstil: jede Speisekarte eines mittleren Wirtshauses übertrifft sie. Ist es zu unbescheiden gewünscht, daß etwa Randeinfassung, Schwarz-Rot-Druck und schöne klare Lettern die Nüchternheit eines Fahrplans ein wenig milderten? Es muß wohl so sein, denn selbst aus unsern Musentempeln gehen die Ankündungen noch in dürftigstem Gewande hervor: sind unsere Theaterzettel nicht kalt, phantasie- und farblos wie Zeitungsbeilagen?

Ja, aber diese müßten das auch nicht sein. Und immer sind sie's eigentlich auch nicht mehr, es „wird" hier etwas, die ersten Keime zu dem neuen Plakat im Kleinen, dem künstlerischen Inserate, schwellen schon.

Wir dürfen uns heute nicht ins Gebiet der Typographie verlieren, die Frage aber sei uns erlaubt: ist es nötig, daß die großen Bekanntmachungen der Behörden, der Banken u. s. w., an denen doch die Zeitungsverleger wahrlich genug Geld verdienen, von dem ersten als dem besten Setzer so nüchtern heruntergesetzt werden, wie geschieht? Es geschähe nicht, wenn die Auftraggeber ein wenig Gewicht auf die Ausstattung legten. Aber die Cliché-Anzeigen, die als fertiges Stück zum Einsetzen in die Form dem Drucker übergeben werden, die gehen uns heut etwas an. Sie können nach zwei Seiten hin künstlerisch ausgebildet werden. Auf das Dekorative hin (das heißt: das Anrufen soll die Hauptsache sein), was sich besonders für kleine Anzeigen empfehlen wird. Oder auf das Bild als Bild hin, auf das Unterhalten durch die Zeichnung, wie dies bei solchen Inseraten gescheit sein wird, die durch ihre Größe ohnehin auffallen. Von jeder der beiden Arten ist dann und wann schon etwas Gutes zu sehen. Wenn man aber die Annoncenseiten eines Familien- oder Witzblattes überschaut, überrascht es, wie da das Meiste doch noch immer stümperig entworfen und gezeichnet ist, während genug der guten und vortrefflichen Komponisten unter den Zeichnern den Geschäftsleuten mit Vergnügen dienen würden. Oder ihr Herren Stuck, Sattler, Eckmann, Fischer, Müller und wie ihr alle heißt, ihr, denen das Talent zu dekorativen Entwürfen so ausgiebig in die Wiege gelegt ist, oder ihr Meisterzeichner aus den Fliegenden Blättern, ist euch etwa das Inserat nicht vornehm genug? Zwingt das Leben in euren Dienst! Und wenn ihr das höchst unerfreuliche Anpreisewesen nicht aus der Welt schaffen könnt, so lange der moderne Kapitalismus waltet, ei, so benützt es, wie die Blumen die Insekten benutzen, ihren Samen zu verbreiten. Könnt ihr absehen, an wie viele Stellen dadurch ein Keim der Kunst getragen würde, der zu stattlicher Pflanze gedeihen mag? Könnt ihr absehen, ob dadurch vielleicht nicht ganze Gärten entstünden?

Aber ich glaub' es verbürgen zu können: die Künstler würden nicht die Spröden sein. Gebt uns Vermittler zwischen ihnen und dem Leben, zwischen ihnen und dem Volk! Je mehr Brücken vom einen zum andern gebaut werden, je mehr wird es allen zum Segen sein. **A.**

Rundschau.

Dichtung.

• Schöne Literatur.

Im Gnadenwald. Roman von Marie Konrad-Ramlo. (Dresden und Leipzig, Karl Reißner.)

Bloße Unterhaltungslektüre ist dieser Roman freilich nicht, er zwingt einen, höhere Maßstäbe anzulegen, aber indem man sie anlegen will, schüttelt man unwillkürlich den Kopf und wirft sie wieder hin. Der Roman ist modern und soll dies ohne Zweifel sein, soll ganz modern sein, nur moderne Menschen bringen und sie in moderner Manier vorführen. Aber ich kann mir nicht helfen, diese modernen Menschen kommen mir läppisch und diese moderne Manier kommt mir dilettantisch vor. Da haben wir die moderne Malerin, Mary Greve, ehedem Cowboy der amerikanischen Steppe, jetzt die Gattin eines deutschen Professors der Archäologie, den modernen Maler Otto Bull, der unglaublich blasiert und unglaublich talentvoll ist, den ehrlichen fetten Germanen Birkenfeld, der sich und die Wahrheit kultiviert, und dem seine Gattin Hulda durchgegangen ist, und endlich die frommerzogene bajuvarische Jungfrau Genoveva, die zur Weltlichkeit erzogen wird und schließlich Otto Bull heiratet. Der Professor hat sich als Student von einem Frauenzimmer einfangen lassen, Mary befreit ihn von diesem und richtet in ihrer Naivetät mit einem tirolischen männlichen Modell Unheil an; darin besteht außer in der Erziehung Genovevas die Handlung, der Schauplatz ist ein Haus im Gnadenwald in Tirol. Ich gehöre im Allgemeinen nicht zu den Kritikern, die bei jedem Werk fragen: Was soll das? Welche Lücke soll ausgefüllt, was bewiesen werden? Kunstwerke sollen nichts beweisen, aber sie müssen ihre Daseinsberechtigung in sich tragen, müssen jeden, der sie genießt, mit dem Gefühl, daß das betreffende Stück Leben zur Darstellung zwang, erfüllen. Und dies Gefühl

Digitized by Google

habe ich bei dem Werke der Frau Conrad-Ramlo nicht, es kommt mir wie ein Haufen bunt zusammengewürfelter Skizzenblätter vor. Die sprunghafte Manier der Verfasserin macht mich einfach nervös, obwohl ich das sonst nicht leicht werde. Man lese die folgende Stelle: „Marys großes Zeichentalent war schon lange entdeckt. Hier schlummerte eine Kraftquelle. Also zu einem Lehrer, dann nach Rom. Eine christlich-mythologische Stadt von ungeheurem Reiz für fromme Seelen, aber tot für ihr modernes Künstlerherz -- also nichts für sie. Also weiter. Florenz! Ein Uebergang aus dem Traum zum Wachen. Paris! In eine berühmte Kunstschule! Da war blendende Tageshelle, ein strahlender Tummelplatz für alles Neue, ein unendliches Versuchsfeld für alle jungen Geister". Es thut mir leid, ich habe augenscheinlich kein modernes Künstlerherz, denn ich kann diese Wörterhatz nicht vertragen.

Adolf Bartels.

* Schriften über Literatur.

Hamerling. Sein Leben und seine Werke. Von Dr. Michael Maria Rabenlechner. Erster Band: Hamerlings Jugend. Hamburg, Verlagsanstalt und Druckerei A. G. (vormals J. F. Richter.) Mk. 5.—

Robert Hamerling hat bekanntlich eine Selbstbiographie „Stationen meiner Lebenspilgerschaft" veröffentlicht; aus seinem Nachlasse sind ferner unter dem Titel „Lehrjahre der Liebe" Tagebuchblätter und Briefe herausgegeben worden, die die Selbstbiographie ergänzen — wenn nun trotzdem sieben Jahre nach dem Tode des Dichters schon eine eingehende wissenschaftliche Biographie Hamerlings hervortritt, so beweist dies jedenfalls, daß das Interesse für den Poeten, wenigstens in seinem österreichischen Heimatlande, ein sehr reges sein muß. Es darf uns auch nicht Wunder nehmen: die Deutschen Oesterreichs haben in neuerer Zeit schwere Kämpfe aller Art zu bestehen, und da ist es nur natürlich, daß sie den Dichter, der das nationale Banner während seines ganzen Lebens vor allen stolz getragen, besonders hochhalten und sein Gedächtnis ehren, wie sie können. Rabenlechners Arbeit nun stellt sich auf den ersten Blick als außerordentlich reich an neuem und wertvollem Material dar, aber dieser erste Blick lehrt auch, daß sie eben nur Materialiensammlung, nicht das Material vollständig verarbeitende Darstellung ist. Die Anmerkung überwuchert beinahe den Text, und die zum ersten Mal gedruckten Jugendgedichte und frühesten Tagebuchblätter des Dichters nehmen mehr Raum ein, als die Ausführungen des Biographen, der übrigens auch große Stücke der „Stationen" in seine Darstellung verwebt. Das soll kein Tadel sein; ist diese Biographie überhaupt ein Bedürfnis, so kann sie wohl nicht gut anders als in der Form eines weitschichtigen, ergänzenden Kommentars zu den „Stationen" auftreten Jedenfalls ist man schon durch den ersten Band von Rabenlechners Werk in Stand gesetzt, die Entwicklung des Dichters (ich will hier der Kuriosität halber erwähnen, daß er eigentlich Rupert Hamerling hieß) vollständig zu überschauen, und da tritt einem nun aus den frühesten Gedichten und Aufzeichnungen die ganz eigentümliche, ich möchte sagen: „Naturlosigkeit" Hamerlings zum Erschrecken deutlich entgegen. Obwohl dem niedern Volke entstammend, macht er doch einen treibhauspflanzenähnlichen Eindruck, der für mich bestehen bleibt, auch nachdem der Dichter, gewiß nicht ohne eine reiche künstlerische Entwicklung, zu den großen Werken seines Lebens vorgeschritten ist. Aber die Bewunderer Hamerlings mögen mich nicht mißverstehen: ich finde diese Naturlosigkeit bis zu einem gewissen Grade auch in Schiller, dem überhaupt Hamerling in den glänzenden Eigenschaften seiner Natur, seiner geistigen Artung verwandt ist. Grillparzer der österreichische Goethe, Hamerling der österreichische Schiller, das sind nicht völlig abzuweisende Vergleiche. Diese Schillernatur Hamerlings erklärt auch seine großen Erfolge. Es wird mich freuen, Rabenlechners Werk, das in der Charakteristik der Dichtungen Hamerlings und seiner dichterischen Gesamterscheinung die schwersten Aufgaben noch zu lösen hat, weiter zu verfolgen.

Adolf Bartels.

Zeitiges und Streitiges. Ein literarisches Skizzenbuch von Benno Rüttenauer. (Heidelberg, G. Weiß, Mk. 3.20.)

Wir freuen uns, dieses literarische Skizzenbuch zum Durchblättern, hie und da auch zum nachdenklichen Studium empfehlen zu können. Schon die Wahl der Themen besticht, mehr noch die Wärme des Tones, die Unbefangenheit des Urteils, die Geradheit des Ausdruckes. Der Verfasser schlägt sich zu keiner Partei, und gerade das macht ihn uns interessant. An die Spitze des Buches stellt Rüttenauer zwei ziemlich umfangreiche Aufsätze über Wilhelm Jensen und Ferdinand von Saar, Früchte liebevollen Studiums und Zeugnisse warmer Verehrung für die Dichter. Anregend ist die sachliche Würdigung der drei Kampfromane von Wilbrandt, Heyse und Hopfen gegen die Modernen; sie bringt treffende Worte gegen das Predigen im Kunstwerk und über Wahrhaftigkeit in der Kunst. Kräftige Abwehr finden sodann Nordaus Entartung und Wilhelm Jordans Deutsche Hiebe. Ein längerer Aufsatz beschäftigt sich, im Wesentlichen wohlwollend, mit Julius Duboes „Umschau an des Jahrhunderts Wende". Den Beschluß bilden Skizzen über einen wenig bekannten französischen Philosophen, Vauvenarques, über Bourget und über Hauptmanns und Sudermanns Stellung zur Bühne. Rüttenauer findet es unbegreiflich, daß sich diese beiden Dichter so „krampfhaft" an das Theater anklammern, und prophezeit einen Tag, „wo der höher Gebildete es verschmähen wird, mit dem großen Haufen aus einer Schüssel zu essen". Denn der Theaterbesuch sei nichts anderes. Dieser Ausspruch, der Wahres und Falsches enthält, kennzeichnet den Verfasser und lehrt, was der Leser des Skizzenbuches zu erwarten hat. Mit solcher Exklusivität hängt die Neigung des Verfassers, auf die Dinge mehr zu deuten, als sie zu erschöpfen, wohl ursächlich zusammen.

L. Lier.

Theater.

* Einen **„Ruf zur Besinnung"** an die auserwählten unter den berufenen (der dramatischen Dichter des jüngeren Geschlechtes nämlich) veröffentlicht A. Seidl in der Deutschen Wacht gelegentlich einer Theaterkritik. Er fragt zunächst, ob die unbestreitbare Lebenswahrheit der intimen Daseins-Erfahrungen ohne Weiteres auch schon dramatisch, „d. h. geeignet" sei, „einer größeren Menge von aus den verschiedensten Schichten zusammengewürfelten Zuschauern zu allgemein-menschlichem Begreifen vorgesetzt zu werden." Dann fährt er fort:

„Unsere neuere Dramendichtung hat sich zu sehr daran gewöhnt, Novellenstoffe in dialogisierte Handlungen um-

Digitized by Google

zusetzen. Ich kann aber unmöglich von einem ganz individuellen Psychologen erwarten, daß eine breite Masse ganz verschiedenartig empfindender Menschen mit durchaus gleichgestimmter Teilnahme daran Interesse gewinne und es in allen seinen Brechungen und Schattirungen mit gleich anhaltendem Verständnis immerdar begleite. Ich kann das um so weniger, als ich mir ein für allemal klar machen muß, daß hier selbst für den bereits sympathisch erregten Teil der Zuhörerschaft strikteste Motivierung eines solchen absonderlichen Spezialfalles bis in die zartesten Einzelheiten hinein zum Nachfühlen und Verstehen unbedingt nötig ist, daß aber diese ausreichend begründete Seelenentwickelung in ihren inneren Phasen der äußeren Form nach nur in der Novelle, zuweilen noch wahrscheinlicher lediglich im ausgedehnteren Romane ganz möglich wird, während durch die abkürzende Dramatisierung an sich schon auch den Verständnisinnigsten und selbst da, wo sie im »fruchtbarsten Moment« des Werdeprozesses vom Dichter gepackt worden ist, wichtige Uebergänge und wesentliche Bindeglieder solcher Seelenerörterungen, oft bis zum Übrigbleiben nur mehr der nacktesten logischen Beweisführung, entgehen müssen.

Keinen Augenblick stehe ich an, es für ein hohes und unbestreitbares Verdienst unserer neueren Dramatik zu erklären, daß sie — in dem klaren und sicheren Gefühl, daß hier noch etwas zu geschehen habe und daß Technik und Form gegen früher wieder mehr auf den Ausdruck der Zeit einzustellen seien — oft schon durch die stoffliche Wahl auf die psychologische Vertiefung des dramatischen Vorganges und die Schärfung des sprachlichen Ausdruckes vor allem wieder gedrungen hat, im vollbewußten Gegensatze zu der früheren Haupt- und Staatsaktion, der rein äußerlichen Handlung lärmender Geschehnisse und einer mehr theatralischen Rhetorik im älteren Historien- oder Ritter-Schaustück. Im Bilde gesprochen: der Blick war neu zu stärken und unser Bleistift gleichsam wieder feiner zu spitzen. Nun aber beides geschehen, wollen wir doch wieder schreiben und zeichnen lernen. In diesem Sinne ist ja ganz zweifellos der tosende Berliner Erfolg Wildenbruchs mit seinem »König Heinrich« im vergangenen Winter — zumal gegenüber so manchen Berliner Niederlagen der neueren Wortführer — ein recht beschämendes Exempel geworden. Allein er ist und bleibt eben doch auch wieder symptomatisch für den augenblicklichen Stand der Dinge und zeigt nur zu deutlich, daß man gewisse Grundlinien dramatischer Wirkung nicht ungestraft dauernd außer Acht laßen darf. Erst von dem Augenblicke an, da wir uns offen eingestanden haben werden, daß die dramatisierte Novelle nur ein notwendiges, organisches und historisches Übergangsstadium, daß sie nur Vorstudie zur modernen Dramenkunst im eigentlichen, reifsten Sinne hin zu bilden hatte, werden wir zugleich wieder hoffen dürfen, solchen populären, praktischen Siegen dramatischer Rückständigkeit mit Aussicht auf durchgreifenden Erfolg begegnen zu können. In diesem Zusammenhange scheint mir der annoch unverstandene, weitschauende, als »erster Wurf« freilich noch nicht völlig geglückte Versuch Gerhard Hauptmanns mit der großen realistischen Historientragödie »Florian Geyer« — wie laut für sein prophetisch-vorahnendes Genie zu sprechen, so auch den ersten gewichtigen Vorstoß ins dramatische Neuland und die Zukunft unserer deutschen Bühnenkunst überhaupt zu bedeuten. Allenfalls auch Harlans Lustspiel »Im April« wäre da als bedeutsamer Vorbote eines neuen Frühlings aufzufassen. Ein deutlich erkennbarer Stillstand ist auf der ganzen modernen Linie in diesem Winter ohnedies schon eingetreten; sorgen wenigstens die begabten Nachfolger dafür, daß von einer kurzsichtigen Kritik nicht etwa ein Land und Volk verwirrender Rückzug nun auf einmal geblasen werde!

Auch noch gegen eine Menge anderer Dinge muß von einsichtsvoller und dabei kräftig im Leben stehender Kritik ehrlich nachgerade Front gemacht werden, wenn wieder reine Bahn geschaffen und die Sackgasse vermieden werden soll. Sind wir nämlich auf der einen Seite dazu gelangt, den exorbitanten und anormalen Ausnahme-Fall als günstigen Dramenvorwurf abzulehnen, oder doch wenigstens zu bestreiten, so muß auf der anderen Seite endlich auch dagegen Einwand erhoben werden, das Leben so einseitig immer nur in der Zimmerstuben-Stickluft aufzusuchen und gewohnheitsmäßig fast nur mehr aus dem Schriftsteller- oder Kunstwinkel zu betrachten. Ibsens Baumeister Solneß und Almers, Hauptmanns Prof. Crampton und Dr. Johannes Vokerath, Sudermanns Willy Janikow und Magda, E. v. Wolzogens Gebrüder Kern, Flaischlens Martin Lehnhardt und Jost (im »Pan«), Fuldas Dr. Egon Wulff, der Held von Harlans »Sein Beruf«, Halbes, Strindbergs und Dreyers Hauptgestalten — fast alle sind sie Künstler, Gelehrte oder Feuilletonisten; sie schreiben Artikel und große Bücher, oder arbeiten an »weltbewegenden« Werken. Ein mitleidsloses »l'art pour l'art« des materiellen Luxus inmitten der brandenden Wogen sozial-demokratischer Volksbewegung entsteht hier bis zur geistigen Beschränktheit und Verranntheit in lauter Milieu, Interieur und eitel Intimität, und man erhält alsbald bei längerem Hinsehen den Begriff eines unverantwortlich egoistischen Müßiggangs, je mehr auf der modernen Szene in Wohlleben immer getafelt, in Zigarrensorten geschmaucht und in Villengärten spazieren gegangen und je weniger gearbeitet, geschafft, zum Gemeinwohl gefördert und an werkthätiger Liebe geleistet wird, je seltener wir ferner von der Großstadt-Atmosphäre Berlin W loskommen, vom geistigen Berlinertum der Besitzenden dabei erlöst werden können, und je mehr uns die Männer als überarbeitete, abgespannte, krankhaft überreizte Nervositätspersonifikationen und launisch-entnervte Schreibtischhocker geschildert werden. Ja, diese Männer — welch traurige, schwachsinnige, teils brutale, theils charakterlose Menschenklasse gigerlhafter fin-de-siècle-Dekadence haben wir im neueren Drama seit Ibsens »Nora« nicht vor unseren Augen heraufsteigen sehen! Bald sind sie als Menschen »inkonsequent« — bis zum Exzeß, wie man zu sagen pflegt; bald wieder sind sie intolerant, tyrannisch und rechthaberisch bis zur Veralberung in unfreiem geistigem Hochmutsbann; und das nimmt sich bei ihnen dann nur um so sonderbarer aus, als sie meist ohne ein markiges Rückgrat, erblich belastet und durch ein zweifelhaftes Vorleben körperlich verkrüppelt oder sittlich heruntergekommen auftreten. Besonders ein geistiger Verwandtschaftszug hat sie fast alle an der Stirne gezeichnet; niemals haben sie Verständnis und Feingefühl für die ihrer schützenden Obhut anvertraute weibliche Psyche der Lebensgefährtin; die tiefen Geheimnisse des unberührten Mädchen-Herzens und alle die sanften und stolzen, herben und zarten, wilden und weichen Regungen einer Frauenseele sind für ihre blasierte, befleckte und verdorbene Gemütsrohheit ein Buch, mit sieben Siegeln verschlossen. Gibt es einen bezeichnenderen Anhaltspunkt,

Digitized by Google

um die radikal anwachsende, heute doch nicht mehr hinwegzuwitzelnde moderne Frauenbewegung auf die geistige und wirtschaftliche Emanzipation des Weibes hin verstehen zu lernen? Ist das nicht ein durch und durch wunder Punkt, nicht nur unserer Literatur, ein dunkler Point d'honneur, den hoffnungsvoller, junger deutscher Geist, der doch nicht allein bis zum Ende dieses Jahrhunderts denken sollte, endlich von innen heraus kräftig, selbstbewußt überwinden sollte? Kann es in diesem Stile denn weiter gehen? Muß da nicht nachgerade ein natürlicher Rückschlag der Gesundheit erfolgen?"

Musik.

• Wichtigere Musikaufführungen.

Dresdner Bericht.

Franceschina Prevosti ist nun auch bei uns aufgetreten, sie, „die singende Muse", von der wir doch auch einmal im Kunstwart reden dürfen. Denn in der That, sie ist eine ganz außergewöhnliche Erscheinung, eine Künstlerin, wie sie als Sängerin in Deutschland wohl so wenig ihres Gleichen hat, wie ihre geniale Landsmännin als Schauspielerin. Man steht auch bei ihr sofort unter dem Banne einer hochbedeutenden Persönlichkeit, denn es geht von ihr eine unwiderstehliche suggestive Kraft aus. Schon durch ihre ganz vollendete Darstellungskunst erzielt sie, die auf der Höhe ihres Könnens steht, Wirkungen, wie man sie durch eine Opernsängerin kaum je erfahren hat. Auch die Prevosti belebt ihre Rollen von Innen heraus, und so entfalten ihre Gestalten wie von selbst eine Fülle mimischer Nuancen von stark realistischen und doch feinen Zügen — selbst die grausige Pathologie des Schußaktes der Kameliendame, die in Musik gesetzte Schwindsucht bei Verdi, erscheint da künstlerisch geadelt. Ein solcher Fall von Doppelbegabung, gleich vollendete, vollwertige Gesangskünstlerin und Schauspielerin in Einem — steht wohl ziemlich vereinzelt da im ganzen langen Laufe der Theatergeschichte. Denn hat man sich an die mancherlei gesangstechnischen Unarten Fräulein Prevostis gewöhnt, wie auch sich beruhigt ob ihrer Willkür und völligen Ungebundenheit im Rhythmus, was wohl schon manchen Kapellmeister wenn nicht in Verzweiflung so doch stark in Schweiß gebracht haben mag, so erlebt man wahre Wunder von Gesangskunst. Dabei ist das Organ der Prevosti weder von der Natur üppig ausgestattet noch in voller Frische. Die Prevosti hat überhaupt nicht, was man „einen Sopran κατ' ἐξοχήν" nennen könnte: von bezauberndem Schmelz und hinreißender Leucht- und Tragkraft — an stimmlicher Begabung ist manche deutsche Sängerin ihr überlegen. Jedoch im Hinblick auf seelischen Ausdruck, auf Adel des Klangs, auf innere Wärme, kommt ihr keine von unsern berühmtesten Koloratur-Sopranistinnen gleich. Entzückt vor allem hat mich in ihrem Gesange ein Piano von ätherisch weichem Timbre, eine wunderbare, Geist und Leben atmende Deklamation, sowie nicht zuletzt eine wahrhaft großartige Koloratur-Virtuosität mit gehaltenen unbeschreiblichen Nachtigallentönen in der Höhe. Ebensowenig wie ihre Stimmbegabung ungewöhnlich ist, sind es die Mittel ihrer mimischen Kunst, aber auch hier ist alles dem Dienste der Seele so unterthan, daß eine einheitliche Größe der Leistung das Ergebnis ist. Ihre Pantomimik ist staunenswert, die Leichtigkeit und Anmut der Bewegungen zumal ihrer Hände auch formalistisch sehr schön. Es ist, als wenn der innere Rhythmus der Musik in ihren Bewegungen sich verkörpere. Richtig erfaßt könnte das Gastspiel dieser Italienerin für unsere Bühnen von großer pädagogischer Bedeutung werden. In erster Reihe hat die Prevosti auch den besten unserer Sänger bewiesen, daß vollständige Unabhängigkeit vom Taktstock des Dirigenten in solchen Fällen nicht nur wünschenswert, sondern auch durchführbar ist, daß nicht der Sänger sich nach dem Kapellmeister, sondern vielmehr umgekehrt dieser sich nach der darstellerischen Auffassung des Sängers zu richten habe.

Karl Söhle.

• Musikliteratur.

Bunte Blätter. Gesammelte Aufsätze von Aug. Wilhelm Ambros. Neu herausgegeben von E. Vogel. (Leipzig, Leuckart.)

Ambros war um die Mitte des Jahrhunderts das musikkritische Orakel Prags; er besaß eine vielseitige, gründliche Bildung und schrieb einen eleganten klaren Stil. Seine Essays sind Musterstücke ihrer Art, und eine Neuausgabe kann daher in unserer Zeit, wo die über Nacht zusammengeschweißte Rezension die wohlbedachte, sorgsam ausgefeilte kritische Studie ganz zu verdrängen droht, nur mit Freude begrüßt werden. Die bunten Blätter enthalten zunächst eine Reihe geistvoller Charakteristiken, nämlich der Komponisten Liszt, Berlioz, Stradella, Robert Franz, Zumsteeg, Rubinstein und Schubert, dann Thalbergs und Fetis; sie handeln ferner über Rossinis Festmesse, Schwinds und Mendelssohns Melusine, Thomas Hamletoper und Lachners Requiem. Offenbachs „Musikalische Wasserpest" wird scharf hergenommen und unter „Wagneriana" die Wagnerbewegung „mit einem nassen, einem heitren Auge" beurteilt. Merkwürdig ist die schonungslose Art, mit der Ambros gegen die „Halbopern" des von ihm sonst so hochverehrten Schumann loszieht. Ein paar andere Aufsätze behandeln die Textgeschichte des Freischütz, die Schicksale der „deutschen Musik in Italien" und „Carneval und Tanz in alter Zeit" — man sieht, es sind noch immer recht bunte Blätter, wenn auch die Aufsätze über bildende Kunst, welche die erste Ausgabe enthielt, jetzt weggelassen worden. Schade drum! Ambros war doch so stolz darauf und überglücklich, wenn er in Gesellschaft die Sprache auf seine Studien in den italienischen Galerien bringen konnte, — das streicht ihm nun der Herausgeber kurzer Hand. Immerhin kann man dankbar sein, daß wenigstens die musikalischen Abhandlungen wieder bequem zugänglich geworden sind.

R. Batka.

Wer ist musikalisch? Nachgelassene Schrift von Theodor Billroth, herausgegeben von E. Hanslick. (Berlin Gebr. Paetel).

Der verstorbene Musikfreund und große Chirurg hat nur die beiden ersten Kapitel dieser seiner Schrift als fertig bezeichnet: der Abdruck des Ganzen in der „Deutschen Rundschau" und jetzt auch in Buchform geschah auf Veranlassung Hanslicks, dem Billroth kurz vor seinem Tode das Manuskript zur freien Verfügung überwiesen hatte. Die Publikation in der Zeitschrift war verdienstlich; die in Buchform bezeichnete die Kritik bisher fast einstimmig und mit Recht als überflüssig. Ebenso überflüssig war es aber auch ihrerseits, Billroth, der trotz alledem ein bedeutender Geist und ein feiner Musikkenner gewesen, wegen

Digitized by Google

einiger antiwagnerianischer Äußerungen zum Scheiterhaufen zu verdammen. Diese Äußerungen sind das Pikante in dem Buche und mögen den alten Wagnerfeind Hanslick wohl besonders zur Veröffentlichung gereizt haben. Sonst enthält die Schrift nicht viel bemerkenswertes, der Titel entspricht zudem keineswegs dem Inhalt, war ursprünglich auch nur die Überschrift des letzten Kapitels. Die vorhergehenden Abschnitte handeln über den „Rhythmus als wesentliches, mit unserem Organismus innig verbundenes Element des Musikalischen", über „die Beziehungen von Tonhöhe, Tonklang und Tonstärke zu unserem Organismus", über „die Entwicklung des Musikalischen zur Tonkunst", über die Weise, wie Musik auf uns wirkt, über „Musik in Verbindung mit anderen Künsten" und über „die Sinne und die Künste". Neue Gedanken werden nicht entwickelt, aber ein paar alte ansprechend ausgeführt. Wie ein Mann wie Billroth über gewisse musikalische Fragen dachte und urteilte, das zu hören ist jedenfalls nicht uninteressant, — darum kann man die Drucklegung, wenigstens die in der Zeitschrift, wohl billigen. Zu den Büchern, die jeder „Musikmensch" gelesen haben muß, gehört die Billrothsche Arbeit freilich nicht.

R. Batka.

Bildende Künste.

* **Kunstliteratur.**

Goethe und die bildende Kunst. Von Dr. Theodor Volbehr. (Leipzig, E. A. Seemann, Mk. 3.60.)

Irgendwo war vor einiger Zeit ein Aufsatz zu lesen mit der Aufschrift „Goethe hat Antwort auf alles"; eine Menge von Aussprüchen des Olympiers wurden da zusammengestellt, die man als Goethes Ansichten in Fragen ansehen könnte, die als scheinbar ganz modern unsere Zeit beschäftigen. In der That sind die Werke Goethes, seine Briefe, seine Gespräche usw. eine wahre Fundgrube für jeden, der einen großen Mann als Eideshelfer in Fragen der Lebenserfahrung wie der Ästhetik sucht. So konnte man jüngst in den Hamburger Nachrichten einen mehrseitigen Streit darüber verfolgen, wie Goethe sich zu der modernen Richtung in der Malerei stellen würde. Der eine behauptete, Goethe würde sich mit Grausen von der gegenwärtigen Hamburger Kunstausstellung entfernen. Ein zweiter führte dagegen aus Werthers Leiden den Brief vom 26. Mai an, wo er von dem so selten ausbrechenden Strom des Genius spricht. Ein dritter wiederum führte eine Stelle aus den Sprüchen in Prosa an, in der Goethe die widerwärtig grellen Töne und die mangelnde Harmonie in den Landschaften jüngerer deutscher Maler tadelt und ihnen das Studium höher ausgebildeter Künstler der Vor- und Mitzeit empfiehlt, worauf endlich der erste wieder mit Berufung auf Goethesche Auslassungen gegenüber Raffaels heiliger Cäcilia u. a. den Satz verteidigte, die Natur, wie sie die Modernen schildern, sei keine Wiedergabe der Natur im Goetheschen Sinne. Aus diesem überflüssigen und gegenstandslosen Streite lernt man als Unbefangener nichts anderes, als was man im allgemeinen schon wußte, daß nämlich Goethes Kunstanschauungen im Laufe seines langen Lebens sich stark gewandelt haben. Eingehender behandelt diesen Wandel Theodor Volbehr in dem oben angeführten Buche, das wir als einen interessanten und lehrreichen Beitrag zur Würdigung Goethes ansehen dürfen. Er gliedert seinen Stoff in sieben Kapitel: Frankfurter Eindrücke, Leipziger Lehren, Straßburger Lehren, Weimar, Nach Rom!, Rom, Nachklänge und Ausblicke. Es geht schon aus dieser Einteilung hervor, daß es ihm nicht auf eine gleichmäßig einläßliche Behandlung des weitschichtigen Stoffes ankam, sondern daß ihm vor allem am Herzen lag, die große Wandelung in Goethes dichterischen und künstlerischen Anschauungen klarzulegen. Im allgemeinen galt bisher, daß diese Wandelung in Goethes Innerem sich in Italien im Angesicht der klassischen Werke des Altertums vollzogen hat. Volbehr weist eingehend auf Grund von Aussprüchen aus Goethes Briefen, in seinem Diarium und anderweit nach, daß dieser Wandel bereits in Weimar ganz allmählich vor sich geht und daß er in Italien nur die Bestätigung dessen findet, was ihm schon in Weimar zur inneren Überzeugung geworden ist. Überhaupt zeigt Volbehr anschaulich, wie die mannigfachen Widersprüche in Goethes Kunstansichten zu erklären und auf welche Gründe und Ursachen sie zurückzuführen sind. In diesem Kapitel, wie in den vorausgehenden, welche die Jugendeindrücke in Frankfurt, die Einflüsse Öfers, Hagedorns, Hamanns und Herders in Leipzig und Straßburg schildern, werden wir vielfach unterrichtet und lernen wir mancherlei interessante Einzelheiten in neuem Lichte sehen. Zweierlei mag hier kurz berührt werden. Volbehr drückt einen gelinden Zweifel daran aus, daß Goethe schon als Knabe „die (Frankfurter) Künstler dazu vermocht habe, diesen oder jenen Gegenstand vorzustellen" und daß er schon „einen umständlichen Aufsatz verfertigte, worin er zwölf Bilder beschrieb, welche die Geschichte Josephs illustrieren sollten, und ob wirklich einige dieser Bilder nach seiner Angabe ausgeführt worden seien." Der Zweifel ist unberechtigt, Goethes Angabe ist wörtlich wahr, und die Bilder sind sogar noch vorhanden. Dr. Martin Schubart hat sie im Schlosse Mouans zwischen Grasse und Cannes in Südfrankreich nebst allen den Gemälden, die Graf Thorane s. Z. im Goetheschen Hause von den bekannten Frankfurter und Darmstädter Malern ausführen ließ, aufgefunden. Das Buch, worin er über diesen Fund — aus dem Jahre 1876 — berichtet, wird im Herbste d. J. bei Friedrich Bruckmann in München erscheinen. — Auf S. 119 seines Buches sagt Volbehr, es zeuge nicht von großer Vertrautheit mit den Ansichten Goethes, wenn man behaupte, seine kleine Schrift „Von deutscher Baukunst" sei als ein antikefeindlicher Absagebrief an die Winckelmannsche Adresse gerichtet. Man darf mit Bezug hierauf wenigstens daran erinnern, daß auch der Klassizist Krubracius, der Erbauer des sächsischen Landhauses in Dresden, also ein Zeitgenosse Goethes, den Goetheschen Aufsatz so auffaßte und demgemäß beurteilte.

In Bezug auf die Frage, welche von den verschiedenen Kunstanschauungen Goethes die für seinen Entwicklungsgang natürliche gewesen sei, schließen wir uns den Ansichten an, die Woldemar von Seidlitz in einem Vortrag der Dresdner Goethe-Gesellschaft dargelegt hat. Sie gipfeln in Folgendem: „Der Individualismus, der in Goethes Straßburger Zeit hervortritt und auch sämtliche Schöpfungen seiner Frühzeit erfüllt, liegt ja tief in seinem Wesen begründet, während er sich das Humanitätsideal, das sein Wirken in Weimar beherrscht hat, erst in schweren, fortgesetzten Kämpfen erringen mußte. Es kommt darauf an, wie Goethe selbst in den verschiedenen Abschnitten seines Lebens sich über die Notwendigkeit einer solchen Frontänderung

Digitized by Google

geäußert hat. Aus diesen Aussprüchen aber geht deutlich hervor, daß Goethe nicht aus Ueberzeugung, sondern nur unter dem Drucke der ungünstigen Umstände in Weimar, die ihn an der Ausübung seines eigentlichen, des Dichterberufs, zu verhindern drohten, sich dem herrschenden Klassizismus unterworfen hat, dessen festes, auf ein bereits verwirklichtes Ideal begründetes Gefüge geeignet war, ihm jene Stütze zu bieten, ohne deren Hilfe er nicht glaubte, unter den obwaltenden Verhältnissen die selbstgestellten Aufgaben lösen zu können. Die Sisyphusarbeit seines Lebens war es immer wieder, und zwar zunächst sich selbst gegenüber, für diese unter schweren inneren Kämpfen errungenen Grundsätze einzutreten; denn immer wieder drohte bei ihm die natürliche, eigenen Idealen nachstrebende Anschauungsweise durchzubrechen. Vergegenwärtigt man sich, daß der Klassizismus jener Zeit gar keine notwendige, sondern eine blos zufällige Strömung war, der sich ein Winckelmann, ein Lessing, ein Goethe zuwandten, weil sie davon ein Emporheben über die kleinlichen Verhältnisse der Heimat erhoffen mochten; daß der Romantismus derselben Zeit, wenn auch weniger durch die Mode begünstigt, gerade eine Anzahl der freiesten Geister Deutschlands, vor allem Hamann und Herder, für sich gewonnen hatte; daß mit wenig Ausnahmen alle nennenswerten Versuche unseres Jahrhunderts, zu einem eigenen Stil zu gelangen, auf dem Gebiete der Romantik liegen, während der Klassizismus sich als unfruchtbar erwiesen hat: so kann man nicht umhin, es als ein tief-tragisches Geschick zu empfinden, daß Goethe, durch die Macht der Umstände gedrängt, auf die freie Entfaltung seiner natürlichen Kräfte Verzicht leisten mußte und dadurch verhindert wurde, auch in seinen späteren Werken solche Verkörperungen deutschen Wesens zu schaffen, wie sein Jugendwerk, der Faust, sie enthält." —

Wenn wir sonach Volbehrs Darlegungen in ihrem Werte voll würdigen, so hätten wir doch gewünscht daß auch die Kunstanschauungen des alten Goethe, in denen er sich den uns so sympathischen Ansichten seiner Jugend wieder nähert und mit denen er nach dem starren Parteifanatismus der Jahre bis 1805 auch zu seinen Zeitgenossen wieder in ein näheres Verhältnis kommt, mit gleicher Ausführlichkeit dargelegt wären, wie dies mit den Ansichten des jungen und des gereiften Goethe in dem trefflichen Volbehrschen Buche geschehen ist.

Paul Schumann.

Ein Originalaufsatz Dr. Richard Muthers, Professors an der Universität Breslau, besprochen von Theodor Volbehr. (Leipzig, E. A. Seemann.)

Muther hat in der Täglichen Rundschau einen Aufsatz veröffentlicht, der unter der Ueberschrift „Goethe und die Kunst" im Wesentlichen einen Auszug aus dem vorstehend besprochenen Buche darstellt. Der Aufsatz wird eingeleitet durch die Worte: „Ein hübsches Buch Theodor Volbehrs (eine Anmerkung gibt den Verleger an: Leipzig, E. A. Seemann) ermöglicht uns endlich, ein Thema, an dem sich schon Viele die Finger verbrannt, nicht mehr vom Standpunkte des Goethephilologen, sondern von dem des Kunsthistorikers zu behandeln." Man zeigt nicht so deutlich auf eine Quelle hin, wenn man verheimlichen will, daß man sie benutzt hat — hätte z. B. Koppel-Ellfeld „seine" Schilderung im „süßen Fratz" mit den Worten eingeleitet: „Eine hübsche Schilderung Webers ermöglicht uns, eine Nachtfahrt auf der Lokomotive darzustellen", man hätte schwerlich so uneingeschränkt von Plagiat gesprochen. So besteht zwischen ihm und Muther ein großer Unterschied. Aber deshalb ist das Muthersche Verfahren noch lange nicht zu billigen. Fremdes Gut angeeignet hat sich der Breslauer Gelehrte hier nicht, aber fremdes Gut leichtfertig verwaltet, das hat er und, müssen wir hinzufügen, er hat es hier „wieder einmal". Muther faßt das Verlangen nach Quellenangabe mit einer „Gemütlichkeit" auf, gegen die ein öffentlicher Protest ganz und gar nichts schaden kann. Und gerade wir, die wir in der Kunstbetrachtung nicht viel abseits von ihm stehen, wollen uns hüten, hier zu beschönigen oder zu vertuschen. Wir dienten der Wahrheit schlecht, wenn wir glaubten, ihr mit Klüngelwesen dienen zu können.

Aber nun hüte man sich davor, das Kind mit dem Bade auszuschütten, ich meine: Muther wegen seiner unschönen „Benützungen" auch frischweg für einen Schriftsteller zu erklären, der ohne eigene Leistungen dasteht: das führte auch wieder zur Ungerechtigkeit. Volbehr spricht am Schluß seiner Streitschrift davon, daß vielleicht eine Zeit kommen werde, „da es dem Namen Muthers gehen wird, wie dem Namen Homers: daß sich die Gelehrten streiten, ob der Name ein Kollektivname sei, der tausend Namen zusammenfasse, oder der Name eines Einzelnen". Vielleicht ist das Richtige an diesem Vergleich für Muther günstiger, als man meint: dem dichterischen Geist nach wirken die Homerischen Schriften als eine Einheit, und als eine Einheit wirkt auch das Muthersche Buch, wie vieles Fremde darin aufgenommen sei. Es ist vieles Fremde darin aufgenommen, und manches auf eine Weise, die, ich wiederhole und betone das absichtlich immer wieder, ganz entschieden nicht gebilligt werden kann. Trotzdem wird keiner, der die Muthersche Geschichte der modernen Malerei verständnisvoll gelesen hat, sie mit anderen Gefühlen aus der Hand legen, als mit denen, von einem einheitlichen Werke höchst erquicklich angeregt und gefördert worden zu sein. Das wäre nicht möglich, hätte nicht Muthers Persönlichkeit die Stücke zusammengeschweißt. Und dieses Zusammenschweißen, das immer eine Arbeit ist, die man können muß, war im Falle dieser Kunstgeschichte eine schwierige und nützliche, ja, in manchem Betracht eine segensreiche. Wir wollen das Muther nicht vergessen, wenn wir auch seinen weiteren Arbeiten nicht mit der früheren Freude gegenübertreten dürfen. Mit ihnen wird er zu zeigen haben, ob seine Art des Citierens nur aus einem unerfreulichen Leichtsinn oder in der That aus einem Mangel an Vornehmheit der Gesinnung stammt, der es anständigen Schriftstellern wünschenswert machen müßte, auf seine Kampfgenossenschaft zu verzichten. A.

Vermischtes.

• Berichte über Verschiedenes.

Berliner Bericht.

Die Gewerbe-Ausstellung. II.

Als ich in meinem ersten Gewerbe-Ausstellungsbriefe das Gesamturteil noch verschob, war ich meiner Sache noch nicht sicher. Ich wollte erst das Ganze noch einigemale auf mich wirken lassen. Wenn ich auch kein fanatischer Berliner Lokalpatriot bin und keiner von denen, welche jede derartige Anlage in den Himmel heben, weil sie in der Welt noch nicht viel herumgekommen sind, so

Digitized by Google

war ich doch hier dem ersten günstigen Eindruck so ganz in die Arme gefallen, daß ich ihn beinahe für Täuschung hielt. Aber nachdem ich nun wieder und wieder von der eleganten Dresselschen Terrasse aus mich dem Zauber dieser Anlage hingegeben habe, empfinde ich so wenig Reue, daß ich wirklich sagen muß: in unserer Unternehmung sehe ich einen Triumph jener modernen improvisierenden Ausstellungsanlagen, welche unter den ästhetischen Faktoren unserer Zeit eine so wichtige Rolle spielen. Sie ist die passendste äußere Kundgebung für Wesen und Kraft der industriellen Kultur, unter deren Zeichen wir allenthalben heute stehen. Daß eine einzige Stadt soviel Kräfte in sich birgt, daß sie soviel geistige Potenzen umschließt, um für einen schmalen Sommer weltstädtisch weite Vergnügungsanlagen aus einem wenig beachteten Parke zu schaffen, und daß sie mit ihrer ganzen Industrie nun einig zusammentritt, um ein so erdrückendes Bild zu geben von den Faktoren, die bis ins Handschuhknöpfchen hinein unser Leben ermöglichen und fördern und erwärmen, — wenn uns dies Gefühl in seiner ganzen Größe nahe kommt, indem wir durch die Alleen von Pavillons wandeln, oder das Weinglas grüßend zum strahlenden Wasserschloß erheben, dann ist eine ästhetische Bereicherung gewonnen, wir erleben den Gedanken des triumphierenden Gewerbefleißes. Hier trete ich in den Pavillon einer großen Zeitung. Ich sehe den Setzer auf einer Schreibmaschine seine Typen zusammenschließen, die Typen als fertig gegossene Rolle auf die Rotationsmaschine kommen, ich sehe die Unendlichkeit von gesetzmäßig geregelten schnellen und langsamen Bewegungen dieser Maschine, in welche das leere Papier eintritt, um wenige Sekunden darauf als fertig gedruckte, getrocknete und gefalzte Zeitung herauszukommen: und der Gedanke des Zeitungsdruckes, die Stereotypierung des geistigen Prozesses der vielen Mitarbeiter scheint mir so klar und einfach und folgerichtig zur Maschine geworden zu sein, daß ich mich eines ästhetischen Wohlgefühls nicht erwehren kann, ein Problem so geschlossen zur That werden zu sehn. Und was die Maschine im Kleinen, ist die Ausstellung im Großen. Die selbstverständliche und doch so wohlüberlegte Anlage des Ganzen, die herzerweiternde Gruppierung von Industriepalast und Hauptrestaurant um den neugeschaffenen großen See, die Verteilung der Vergnügungspartien an die breite Spree, an den malerischen Karpfenteich, an den Abhang des wie durch einen Zauber entstandenen großen Bahnhofes, die geschickte Benutzung der verschiedenen Eingänge, um von jeder Seite den Besucher in das Herz der Ausstellung, an die Fontaine lumineuse vor dem Industriepalast zu führen, die Betonung der Hauptadern durch gedeckte rote Wandelgänge, die sich ganz von selbst aneinander schließen und das klare Gerippe dieses scheinbar so malerisch wild und mutwillig bizarr komponierten Geländes aufdecken, alles das wächst, je mehr man sich in die Riesenanlage versenkt, zu einem so geschlossenen und notwendigen Bilde zusammen, daß man wie vor jener Maschine die wohlige Empfindung hat: der Gedanke ist auf die einfachste Art zur That geworden.

Das ist das Geheimnis solcher Unternehmungen: sie müssen, wenn sie fertig sind, wie ein Meisterwerk der Kunst dastehen, in dem man kein Steinchen verschieben, keine Farbe ändern kann, ohne daß das Ganze auseinander geht. Gewiß findet man ja solche verschiebbare Steinchen und ich habe selbst einige wunde Punkte aufgedeckt, aber sie fallen in der Gesamtanlage kaum ins Gewicht. Wichtiger war die Zerstörung des Stimmungsfaktors durch allerlei unangenehme Verzögerungen, die heute noch das Bild der Ausstellung nicht ganz als jenes fertig dastehende Kunstwerk erscheinen lassen dessen Eindruck wir ersehnten. Solange die Eröffnung in weiter Ferne lag, hatte es für ästhetische Naturen einen eigenen Reiz, das Werden als solches zu beobachten und den Gedanken der Ausstellung stückweise, aber doch organisch zur That werden zu sehen — es war der Genuß der Quattrocentostimmung. Aber nachdem das Cinquecento nun eingeläutet ist, sind die unzerstörbaren Gerüste und die undurchdringlichen Finsternisse in einigen Weltgegenden der Ausstellung (— dem Wetter kann ich keinen Vorwurf machen, so sehr es auch ein „ästhetischer Faktor“ ist —) so unästhetisch, daß man sich leicht die allseitige Freude zerstören lassen kann. Jetzt verlange ich strahlendes Licht und wogende Menschenmassen. Jetzt will ich volle Gondeln über den See streichen sehen, der die Millionen von Lämpchen widerspiegelt, und will mich umrauscht wissen von dem feinen Dufte eleganter Kostüme, welche die süßen Ahnungen vornehm genossener Lebenskunst, der höchsten aller Künste, in mir anklingen lassen.

Diese Verzögerungen haben von Anfang an dem Vergnügungsteil der Ausstellung vor dem Arbeitsteil den Vorsprung gegeben. Jene Druckerei war so ziemlich der einzige Betrieb, der sofort bis 11 Uhr in Gang war, und ich könnte darum heut auch von dem Eindruck der gewerblichen Ausstellung noch nicht viel sagen. Die Vergnügungspartien waren mit dem ersten Tage fertig. Von den monumentalen Vogelwiesen aus Glas und Eisen will ich nicht reden, nur von den beiden großen Stadtanlagen: Kairo und Altberlin. Seitdem auf einer Pariser Weltausstellung die, durch die moderne Putztechnik so leicht herzustellende, Pseudostadt Kairo die Aufmerksamkeit auf solche große Kulissenwerke gelenkt hatte, ist keine Ausstellung ohne sie geblieben. Die Kulissenstadt „Venedig“ zog von London durch die Welt und feierte Triumphe durch die geschickte Verbindung von Wasser und Bau, die sich hier bewerkstelligen läßt. In der That entspricht es dem modernen Hang, mit alten oder exotischen Stilen zu arbeiten, um sich in bessere Stimmung zu setzen, wenn auch Vergnügungslokale von dieser Sitte in großem Maßstabe Gebrauch machen. Es ist eine sommerliche Erweiterung der Prinzipien, die in persischen Cafés, altdeutschen Bierlokalen, italienischen Weinstuben zuerst auftraten. Unser „Kairo“ (eine ganze kleine Stadt) hat nun freilich auf die hübschen, intimen Wirkungen zu verzichten, welche ein „Venedig“ mit seinen laden-besetzten Brücken und bodega-besetzten Landzungen so leicht erreichte. Dafür gehen die Effekte mehr ins Große. Ganze Palmenwälder, eine Riesenarena, eine Pyramide, die sich in den Himmel zu verlieren scheint, Fellachendörfer, das Hôtel Shepheard in Kairo, arabische Caféhäuser mit verführerischen Almehs, die große Bazarstraße Sakkarijeh, die alten Thore Bab-es-Zuwelch und En Nassr, die Moscheen El Muaijad und Kait-Bai mit einem Minaret von 33 Metern, der Tempel von Edfu, unzählige bunte Häuser mit flachen Dächern und geschnitzten Fenstern, Brunnen, Gebeträume, Chalifengräber, Läden der Schneider, Schuhmacher, Goldschmiede, Töpfer und besonders der Teppichhändler und der glänzend vertretenen Möbeltischler — das gibt ein reiches Bild, in dem die Illusion nicht schwer fällt. Mit solchem malerischen Material eine geschickte Verteilung vorzunehmen, war nicht so schwer, als die Aufgabe, die den Meistern von Alt-Berlin gestellt war. Das Berlin des 17. Jahr-

Digitized by Google

hunderts ist eine nüchterne Stadt. Der Protestantismus verbot jede bunte, gottesdienstliche Ausschmückung, verbot jenes üppige Wuchern der Marienbilder und Heiligenkapellen, welche katholischen Städten ihren ersten malerischen Reiz geben. Die arme Vergangenheit Berlins verbot ferner jedes Prunken mit Fassaden und berühmten Häusern und überhaupt jede besondere architektonische Auszierung, wie sie Hildesheim und Rotenburg und Lübeck tausendfach reicher boten. Um so größer ist das Kunststück, welches Hoffacker hier fertig gebracht hat. Er nahm die ziegelroten dicken Warttürme an den Zugbrücken, das alte Rathaus mit der knarrenden Riesenwetterfahne, die Gerichtslaube am offenen Markte, die schweren Thore, das alte Heiliggeistkirchlein, die hohen Windmühlen, die holländische Wasserstimmung, die engen, krummen Straßen mit ihren schmalen Giebelhäusern, die oft so ängstlich zusammentreten, daß sie kleine finstere Höfe bilden mit winkligen Erkern, wackligen Balkonen und schwankenden Galerien, und aus diesem ewig variirten Stoff bildete er ein entzückendes altes Nest voller Traulichkeit, und echter, als je solche Kulissen waren, weil eben die historische Treue hier beinahe die sich spreizende Kulisse verbot! Wie Kairo mit 500 echten Arabern bevölkert ist, so gab man den Laden- und Wirtschaftsinhabern von Altberlin Kostüme der Zeit des Großen Kurfürsten. Und es war ein schöner Plan der Kunstakademiker, neulich zur 200 jährigen Jubiläumsfeier ihrer Hochschule einen Riesenfestzug in solchen Kostümen durch die Stadt des neuen Berlin zu veranstalten, um sich dann in Altberlin für den ganzen Nachmittag und den Abend und die Nacht einzukapseln, Maske in Maske: ein Superlativ jener Kostüm- und Kulissenmeiningerei, die unsere Wirtschaften und Feste immer mehr beherrscht und dort einen passenderen Boden findet, als auf dem Theater. Aber zu solchem Spiel gehört eben Schauspielernaturell, und wer hat das je bei den tüchtigen, arbeitsamen und ach so armen Berlinern bemerkt? Der Reichtum der Lebenslust, der im Pariser Herzen drängt, die Lust des desipere in loco, die den Kölnern und Münchenern heute noch gegeben ist, sie ist in Berlin nie zu Hause gewesen und wird dort nie zu Hause sein. Da hat unser Ausstellungsplakat Recht: es ist Sandboden, und eine schwielige Faust mit dem Hammer hat sich daraus emporgerungen. Die Füße bleiben schwer und die Röcke fliegen nicht. Genau so stimmungslos, wie die ganze Berliner Akademie von ihrem ersten Rektor Josef Werner bis zu ihrem letzten Anton von Werner war, fiel ihr Fest aus. In einer Museumsrotunde, statt auf einer Pegnitzer Volkswiese ward der feierliche Jubiläumsakt vollzogen, bei dem der Kaiser gemahnte, die alten Ideale treu festzuhalten. An einem dreitägigen Musikfeste, welches den Gottseibeiuns-Moses von Bruch umschloß, gähnte man sich durch Grell und Genossen hindurch, ohne des guten Friedrich Kiel zu gedenken, der doch immer noch antikisch genug war. Und in Altberlin verbreitete die akademische Jugend eine Stimmungslosigkeit, die sich bis zur unfreiwilligen Ironie steigerte, als zuletzt über den bengalisch beleuchteten Teich traurige Kähne nach einem Modell der Böcklinschen Toteninsel hinübersegelten — unter den Klängen des Armeemarsches Nr. 13.

Oskar Bie.

* Ueber **„Geselligkeit und Innendekoration"** bringt Hans Schliepmann in der kunstgewerblichen Zeitschrift „Mein Heim — mein Stolz" die folgende hübsche Plauderei, deren Inhalt sich aufs nächste mit unsern Bestrebungen berührt.

Ein gewiegter Journalist sagte einmal: „Man gebe mir nur zwei Hauptwörter, und ich mache einen Leitartikel daraus, und wär's aus Mondkrater und Apfelstrudel oder aus Kuhpocken und Symbolismus". Ich fürchte, man wird bei obigem Titel zu dem Verdacht kommen, daß ich eine ähnliche Seiltänzerei mit Begriffen aufführen wolle. Was hat unsere Geselligkeit mit der Innen-Dekoration zu thun und umgekehrt? Da will ich denn nur gleich klar und ehrlich, wie der Herr Pfarrer, das Erste, Zweit' und Dritte meines Sermones vorher verkünden. Nämlich erstens, schaut Euch einmal unsere Geselligkeit an sich ein klein wenig mit mir an, zweitens: kann oder könnte unsere Geselligkeit nicht vielleicht der Innen-Dekoration und damit dem ganzen Kunstgewerbe nützen? und drittens: was kann gleichzeitig die Innen-Dekoration wieder für unsere Geselligkeit thun? — Nun sieht's schon etwas gebildeter aus! Ganz so gebildet wie unsere Geselligkeit, oder gar noch gebildeter, was noch nicht viel sagen will, denn, Hand aufs Herz: welch eine innerliche Bildung verrät unsere landläufige Art der Geselligkeit, — die landläufige der besseren Kreise? — Wenn wir einmal von unserem gesellschaftlichen Zwange, von der unbedingten Anbetung der leider zum Fetisch gewordenen geselligen Formen absehen: welche Karikatur alter deutscher froher Gastlichkeit ist unsere Geselligkeit von heute! Was beim Wirt Güte und beim Gast Freude sein sollte, ist hier harte Pflicht und dort langweilende Arbeit geworden. Wer innerhalb der „Gesellschaft" steht, d. h. zu denjenigen Kreisen von Betitelten oder Besitzenden gehört, die ihren Wert, ihr Recht, „dazu zu gehören" lediglich dadurch beweisen, daß sie Alles, was einmal „Brauch" ist, unbesehen als gut und zur Nachbetung unerläßlich ansehen, die nicht die Person, sondern deren Stellung in ihrem Kreise abschätzen — wer, sagen wir's doch einmal frei heraus, um seines Fortkommens willen äußere Geselligkeit pflegt, der weiß auch im Stillen sehr wohl, daß er da lediglich „Opfer bringt", ob er gebe oder empfange.

Man sage nun nicht, Derartiges gehöre nicht an eine Stelle, wo künstlerische Fragen erörtert werden! Ich behaupte im Gegenteil, daß alle theoretische Kunsterörterung für weitere Kreise vollständig belanglos ist, so lange sie nicht außer den Ausübenden auch die „Interessenten" in Betracht zieht. Die Kunst braucht zu ihrem Gedeihen nichts nötiger als — Abnehmer. Man kann vor den Schaffenden auch — akademische Fragen erörtern. Immer wieder aber müssen wir uns erinnern, daß das allgemeine Gedeihen der Kunst von dem allgemeinen geistigen Niveau des Volkes durchaus abhängig ist.

Zunächst ist nun unsere heutige Art der Geselligkeit eine ungeheuere wirtschaftliche Verkehrtheit. Gerade diejenigen Kreise, welche durch geistige Bildung die Anwartschaft hätten, alle höheren Interessen zu pflegen und auch materiell zu unterstützen, die Kreise der weniger begüterten Beamten- und Künstlerschaft, werden durch den Zwang der offiziellen Gastereien zu Ausgaben veranlaßt, die ihren über das Bedürfnis hinausgehenden Etat vollständig aufzehren. Wer kennt nicht den trefflichen Regierungsrat oder den eleganten Oberst, der jedes Jahr, seine „große Abfütterung" gibt, damit er das Recht hat, sich nun auch bei allen Geladenen einmal durchzuessen, und dem nun gerade noch so viel bleibt, die dabei kaput gegangenen Kopf- und Magennerven durch eine billige

Digitized by Google

Badereise in Ordnung zu bringen? — Für Pflege künstlerischer Liebhabereien bleibt da natürlich nichts übrig!

Man wird entgegenhalten, daß der — findigere Künstler doch gerade durch die Pflege der Geselligkeit, dann freilich in den Kreisen der Finanz, sich weiterhilft. Beim Diner mit Champagner erwischt man eher einen Auftrag als durch jahrelanges Ausstellen und Vorwärtsstreben! — Nun, ist es der Kunst förderlich, daß das Fortkommen eines Künstlers mehr durch seinen guten Magen und seine Unterhaltsamkeit, als durch sein Talent gefördert wird? — Schlimmer aber, als die finanzielle, ist die geistige Schädigung der Kunst durch unsere landläufige erzwungene Geselligkeit. Ist bereits unsere Schulbildung eine so einseitig auf das Vokabelwesen gestellte, daß unsere „zu den höchsten Stellen berufenen" Abiturienten vor künstlerischen oder gar technischen Fragen wie Säuglinge stehen, daß sie Zink nicht von Zinn, Intarsia nicht von Malerei, Prägung nicht von Guß, Kupferstich nicht von Stahlstich, geschweige denn einen Künstler von einem Stümper unterscheiden können, so thut unsere Geselligkeit den Rest, die „Gebildeten" zu oberflächlichsten Kunstfachsimpeln und innerlichen Kunstbanausen zu erziehen. Es gehört immer schon ein mehr als gewöhnlicher Grad von Selbstkritik dazu, um sich bewußt zu bleiben, daß die wenigen Floskeln, mit denen man in einer Gesellschaft vorzüglich als „Kunstkenner" auskommen kann, doch zur Fällung eines wirklichen Urteils nimmermehr ausreichen. Warum ist denn ein Gang durch Kunst-Ausstellungen für jeden Verständigeren eine Marter, da rechts und links die dreisteste Urteilslosigkeit sich laut macht? Weil unsere Tafelgesellschaft das fade Geträtsch und seichte Geschwätz geradezu großzüchtet. Bleibt doch selbst dem Ernsteren oft nichts Anderes übrig, wenn er sich zwischen zwei wildfremde Gänschen gekeilt sieht, die er unter Wein und Redensarten zu unterhalten hat, als Thorheiten zu schwätzen, damit wenigstens das Lachen ein gewisses Behagen erwecke! Von Belehren kann ja so wie so nicht die Rede sein, denn das wäre ja „unschicklich"! Jeder hat ja anzunehmen, daß diese Gänschen genau so viel Recht zum Urteil haben, wie ein Schnaase oder Muther, wie ein Lessing oder Fontane! Man lächelt verbindlich und hat höchstens die Erlaubnis, innerlich zu grinsen.

Diese Diners, Routs, Soupers usw. sind aber für die „gebildetste" Jugend Höhepunkte des Daseins: genügen dort die paar Floskeln für Bethätigung geistiger Interessen, so werden sie wohl auch im Alltagsleben ausreichen! Da wird dann höchstens noch so viel gepinselt, gestickt und „Tagebuch geführt", daß das Gähnen vertrieben wird, dagegen füllen sich die Räume mit „selbstgemachtem" Krimskrams, vor welchem dem Einsichtigen die Haut schaudert! —

Wäre das Uebertreibung: wie will man's erklären, daß noch immer die blödeste Mode Tyrannin ist? — Gewiß, es gibt Ausnahmen, ganze Städtchen, deren Honoratioren einmal eine innerliche Geselligkeit pflegen. Aber sie bilden nicht die Masse des kaufenden Publikums; und der Künstler, der Kunsthandwerker gar, muß doch von diesem leben. Er muß also entweder auch ein Modefex werden — oder hungern.

Das ist von jeher ungefähr ebenso gewesen, wird man einwenden. Dies trifft aber doch nicht zu. Niemals vielleicht war die Geselligkeit so verflacht und in überlebten Formen erstarrt, als heutzutage. Zur Zeit des guten Ritters Hanns von Schweinichen war man allerdings viel roher; es galt sogar an den Höfen fast nur, die Bäuche vollzuschlagen, und was für Bäuche obenein! Aber man war wenigstens ehrlich und that nicht kultiviert. Das aber ist das Schlimmste: die Einbildung, gebildet zu sein, welche durch die gesellschaftliche Phrase großgezogen wird. — Dem könnte und müßte endlich gesteuert werden, indem man an die Stelle der „Gesellschaft" wieder deren wahrhaftiges Urbild, den Freundeskreis setzt. Mag der Kreis dann doch beim Bemittelten einmal groß werden — er kann's übrigens auch beim weniger Bemittelten werden, denn Freundschaft bemißt man nicht nach der Anzahl der Gänge und nach den Weinmarken — so fällt doch die Notwendigkeit der Seichtheit weg, weil nicht die fürchterliche „Tafelordnung" dazu zwingt, mit wildfremden Menschen banale Gesprächsthemen zu suchen. Mag dann daneben das „offizielle Diner" als Herrenabfütterung mit obligaten Parteireden und Hochrufen bestehen bleiben. Das hält man wenigstens nicht für eigentliche Geselligkeit, sondern einfach für angenehm eingewickelte Pflicht.

Ich möchte hier noch ausdrücklich erklären, daß ich keineswegs ein Verächter der Tafelfreuden bin. Wer Aug' und Ohr zu verfeinern trachtet, vergißt selten die Verfeinerung der Zunge ganz und gar. Aber das Mahl soll uns doch nicht lediglich alles Uebrige erträglich machen! Je gediegener es ist, desto würdiger sollten wir uns seiner durch innerliche Geselligkeit machen. Ich verlange just keine platonischen Symposien, Gastmähler, bei denen Philosophen das Letzte menschlicher Weisheit dozieren; aber selbst im Plaudern kann man doch Besseres thun, als lediglich das Wetter, die Sommerreise, das letzte Theaterstück, den letzten Sieger im Pferderennen und höchstens noch den lieben Nebenmenschen vornehmen — Dazu ist aber eines allerwichtigste Vorbedingung: Stimmung. Warum lechzen nach dem dritten Gange die Herren eigentlich nur noch nach der Zigarre oder dem „Jeu", die Damen nach dem lebendigeren Zwitschern unter sich über Toiletten, Hausangelegenheiten und — „die Anderen", das barbarenhaft der allerdings zweifelhafte „Kunstgenuß" irgend eines Gesangs- oder Klaviervortrages umschmettert? Weil die wahre Stimmung trotz aller Weine und allen Plauderns fehlt.

Diese Stimmung aber gibt zunächst das innere Zusammengehörigkeitsgefühl, also eine echte Geselligkeit aus Freundschaft. Und die Griechen waren sehr weise, daß sie als Regel betrachteten: Nicht weniger als die Zahl der Grazien, nicht mehr als die der Musen; also zwischen drei und neun Personen. Da ist Einheitlichkeit möglich.

Dann aber wirkt auf die Stimmung auch der Raum. Und das ist sehr wichtig. — Alles architektonische Schaffen ist Stückwerk, wenn es nicht Raumstimmungen zu erwecken weiß. Jeder Raum gibt aber auch Stimmung, und gibt er keine erheiternde, befreiende, behagliche, so gibt er eine unfreundliche, kalte, lederne. Die Innen-Dekoration ist also wohl im Stande, zur Hebung der Geselligkeit beizutragen, namentlich zur Geselligkeit nach dem Mahle. Allerdings kann unter Umständen in Frage kommen, ob eine größere Gesellschaft trotz aller „Inkonvenienz" nicht besser in zwei besonderen Räumen tafelt, damit an jedem Tische eine gemeinschaftliche Unterhaltung möglich sei. Das gäbe dann neben dem architektonischen Vorteil, mit kleineren Räumen auskommen zu können, wie z. B. in Amerika üblich, allerlei interessante Aufgaben für provisorische Speisezimmer-Dekorationen. Aber bei Tische wird ja durch den Aufbau, die Beleuchtung, die Besetzung der Tafel im

Digitized by Google

allgemeinen das Auge genug beschäftigt sein — auch der schönen Gesichter und leuchtenden Kleider Reiz soll keineswegs gering geachtet werden, obwohl wir schlechtere Hälfte ja den Damen darin nicht Gleiches mit Gleichem vergelten, sie also in Bezug auf solchen Schönheitsgenuß leer ausgehen.

Nach Tische jedoch ist es, glaube ich zuversichtlich, von größter Bedeutung, daß die Scheidung zwischen Männlein und Weiblein, Jung und Alt nach Möglichkeit aufhört, daß vielmehr alle Genossen zusammengehalten werden durch einheitliche Stimmung. Und die kann zu einem sehr guten Teile der Raum geben.

Man braucht nicht so weit zu gehen wie die jetzt in Paris nach Aufsehen trachtende Vereinigung „L'Art nouveau", die mit äußerstem Geschmack zwar und mit der Absicht, ein bis auf den letzten Nagel zusammenstimmendes Interieur zu schaffen, aber doch auch mit der auf die Spitze getriebenen Reizbarkeit wälscher fin-de-siècle-Nervenmenschen versucht, alle Künste zu einheitlicher intimster Wirkung zu vereinigen, wobei ihr die zarte, feine, aber doch jedes großen Zuges, jeder ausgesprochenen Individualität entbehrende Kunst Japans als Ideal vorschwebt. Aber man wird da doch lernen können, welchen unbewußten und doch gewaltigen Einfluß z. B. lediglich konsequent durchgeführte Farbenstimmungen haben können, zumal wenn man nur eine einzige Farbe von starkem Tonwert vorwalten läßt, aus dem ganzen Raume sozusagen ein merochrom gehaltenes Ornament macht. Ähnliches gilt für die Anordnung der Beleuchtung. Ich kann hier nicht in die Schilderung von Beispielen nach diesen beiden Richtungen eingehen; abgesehen von der Ausdehnung dieses Themas müßte man hier mindestens auf bildliche Darstellungen, wenn nicht auf allgemein bekannte Musterräume zurückgehen. Aber ich darf vielleicht wenigstens auf ein allgemeiner bekanntes Beispiel hinweisen, das auch nach der formalen Seite, die ich bisher nicht einmal berührt, ganz neue Stimmungswerte gibt, auf Werles „Konversations- und Spiel-Zimmer" in seinem köstlichen Werke „Das vornehme deutsche Haus". Hier ist es geradezu die Märchenstimmung, eine der deutschesten, darf man wohl sagen, die der Künstler angestrebt und erreicht hat. Dadurch beweist er, daß auch nach seiner Ansicht deutsche Geselligkeit nicht in leerem Geschwätz und Skatspiel besteht. Notabene will ich dem Skat nicht auch noch ein Pereat kommen, obwohl ich selbst nicht Spieler bin. Aber mögen doch drei, vier Leute sich damit die Sorgen vertreiben oder die Nerven beruhigen; nur wenn genug Menschen zu gutem Wort vorhanden sind, verbanne man das Spiel.

Und nun das gute Wort! Regt der Raum schon erst eine künstlerische Stimme an, so kommt auch wohl gelegentlich ein intimeres Gespräch über Kunstfragen zur Geltung. Ist doch „Kunst" das gegebene Thema für eine wirklich angeregte und höher anregende Unterhaltung. Politik und Philosophie sind gefährliche Gebiete, bei denen „überzeugte" Geister leicht heftig aufeinanderplatzen. Das „Mitreden-können" — aber nicht das landläufige unechte — in Kunstfragen sollte aber doch wirklich das Kennzeichen eines „Gebildeten" sein.

Auch auf diesem Gebiete wird man philisterhafte Dozierei zu vermeiden haben; auch im Plaudern noch läßt sich einer Sache näher kommen als man denkt; es muß nur ein wirkliches warmes Interesse dafür vorhanden sein. Das ist aber gar nicht so schwer zu erwecken. Man denke nur, daß oft genug auch ein recht mittelmäßiger Gesangsvortrag, sogar noch in unserer zusammengewürfelten Geselligkeit, unter zwei Musikfreunden ein sehr angeregtes Gespräch über die edle Musika zustande bringt. So könnte ein neues Gemälde, eine Statuette, ein Kupferwerk ebenfalls zu Gesprächen anregen, die, einen intimeren Verkehr vorausgesetzt, keineswegs nur an der Oberfläche hängen zu bleiben brauchten.

Es wäre in der That allen Ernstes zu überlegen, ob nicht der Kunst ganz anders als durch große Ausstellungen dadurch aufgeholfen würde, daß die Künstler denjenigen Häusern, in denen die wirkliche Auslese unserer Gesellschaft verkehrt, für einen Festabend ihr neuestes Werk zur Betrachtung leihweise überließen. Da würde durch lebhaftere persönliche Beziehungen sogleich ein weit wärmeres, einheitlicheres Interesse erzeugt. Der Wirt hätte dann nur die Aufgabe, auch solche geistigere Delikatesse pikant zu — servieren. Wie es Banausentum verrät, ein Musikstück mitten in das Gackern und Lachen medisanter Damen und rauchender, gewagte Witzchen erzählender Herren hineintönen zu lassen, so würde es verfeinerten Geschmack verraten, wenn man ein solches Kunstwerk in einem Raume ausstellte, der in seiner ganzen Dekoration die Stimmung jenes Kunstwerkes vorbereitete.

Es würde sich also auch besonders um provisorische Dekorationen handeln. Und denen möchte ich nachdrücklich das Wort reden. Es bedarf da schließlich nicht einmal eines neuen Werkes der Malerei oder Bildnerei. Eine neue Gruppierung von Stoffen, Möbeln und Kleinkunstgegenständen, durch geschickte Beleuchtungseffekte gehoben, würde bereits ein Magnet für die Augen werden. Da mag man zu harmlosem Scherz eine Kosenische für zwei eben Verlobte errichten, ausgestattet mit allen Süßigkeiten des Konditors, der Literatur und des Kunstgewerbes; da würde man zur improvisierten Aufführung von Sprüchwörtern — wir haben gar keinen Grund, über dieses Spiel unserer kultivierteren Großeltern die Nase zu rümpfen — eine Art Bühne aufschlagen können; da würde bereits ein neuer „Raritätenwinkel" Aufmerksamkeit erregen können, wenn nur die Anordnung verlockend ursprünglich in der Erfindung ist, usw. Man würde nach dem Stil, nach der Herstellungsweise, der Bezugsquelle, ja (immerhin!) nach dem Preise der einzelnen Gegenstände fragen, man würde, das Ganze „reizend" finden und — nachzuahmen suchen. Diese interessierte Bethätigung aber anzuregen ist alles, was wir zur Förderung der Kunst brauchen.

Wir brauchen nur ein tieferes Interesse, ein wirkliches Verständnis; damit ist dann auch sogleich ein wahres Bedürfnis geschaffen; erst dann aber, wenn nicht mehr unendliche Versuche auf den Markt geschüttet werden müssen, um halb widerwillige Käufer zu verblüffen und anzulocken, erst wenn der Käufer weiß, was er will, kann unser Kunstgewerbe wirklich zu einer gesunden Blüte gelangen.

Nur in allgemeinsten Umrissen konnte ich an dieser Stelle andeuten, was die Geselligkeit, mit Sinn, Grazie und deutscher Ehrlichkeit gepflegt, nach dieser Richtung wirken könnte, wobei zugleich sie selbst wieder lebendige Anregungen empfinge.

* **„Der Fall Koppel-Ellfeld".** Wir haben im Anschluß an den Leitaufsatz unsres vorigen Heftes den Lesern mitzuteilen, daß Koppel-Ellfeld seine Entlassung von der Stelle eines Intendanzrates am Dresdner Hoftheater erbeten und erhalten hat.

Digitized by Google

Inhalt: Bildliche Ankündigungen. — Rundschau. — Dichtung. — Schöne Literatur. (Im Gnadenwald. Von Marie Konrad-Ramlo.) Schriften über Literatur. (Hamerling. Von Dr. M. M. Rabenlechner. Zeitiges und Streitiges. Von B. Rüttenauer.) — Theater: Ein „Ruf zur Besinnung." — Musik: Wichtigere Musikaufführungen: Dresdner Bericht. Musikliteratur. (Bunte Blätter. Von A. W. Ambros. Wer ist musikalisch? Nachgelassene Schrift von Th. Billroth.). — Bildende Künste: Kunstliteratur. (Goethe und die bildende Kunst. Von Dr. Th. Volbehr. Ein Originalaufsatz Dr. R. Muthers, besprochen von Th. Volbehr.) — Vermischtes. Berichte über Verschiedenes. Berliner Bericht. Die Gewerbe-Ausstellung II. Geselligkeit und Innendekoration. Der Fall Koppel-Elsfeld.

Kunstwart-Anzeiger.

Wichtigere Auktionskataloge.

Die umfangreiche Bibliothek des kürzlich verstorbenen Geheime-Rathes J. Overbeck ist von Karl W. Hiersemann in Leipzig angekauft worden und die Ausgabe der systematischen Kataloge binnen 2 Wochen zu erwarten. Wie vorauszusehen, ist die Bibliothek von außerordentlicher Reichhaltigkeit auf dem Gebiete der Kunstarchäologie in allen Sprachen, dabei viele wichtige Zeitschriften-Serien. Eine Anzahl der Handexemplare von Overbeck's Werken, mit vielen Noten von seiner Hand kommt hier zum Verkauf.

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

die bei der Kunstwart-Leitung eingelaufen sind.

Von den bei uns bis zum Schluß des Heftes eingelaufenen neuen Erscheinungen verzeichnen wir hier vorerst die Titel der nachstehenden, und bleibt eine Besprechung, soweit eine solche für die Leser des Kunstwart ersprießlich scheint, vorbehalten.

Aegir, Arminius an Publikus. Fünfzehn Briefe über die unästhetische Erziehung des Menschen. 8°. 39 S. Leipzig, Dramaturgisches Zentralbureau. Mk. ?.

Barth, Hans, Römische Allotria. Vademecum für Italien-Bummler Zürich, Cäs. Schmidt. 8°. 119 SS. Mk. 1.50.

Beetschen, Alfred, Literarische Begegnungen. Zehn Dichterprofile. Zürich, Th. Schröter. 8°. 102 SS. Mk. 2.—, geb. Mk. 3.—

Beetschen Alfred, Die Musik im Spiegel zeitgenössischer Dichtung. Zürich, Th. Schröter. 8°. 136 SS. Mk. 2.—, geb. Mk. 3.—

Bock, Annie, Dora Peters. Zwei, die sich liebten. Roman. Berlin, F. Fontane & Co. 8°. 467 SS. Brosch. Mk. 5.—

Brahm, O., Karl Stauffer-Bern. Nebst einem Porträt des Künstlers und einem Brief von Gustav Freytag. Leipzig. G. J. Göschen'sche Verlagshdlg. 8°. 340 SS. Brosch. Mk. 4.50, geb. Mk. 6.—

Brandes Georg, William Shakespeare. 11. Lieferung. Paris, München. Albert Langen. Preis?

Drachmann, Holger, Tausend und eine Nacht. Drama in fünf Aufzügen. Dresden, E. Pierson's Verlag. 8° u. 104 SS. Mk. 1.—

Dreyer, Max. Winterschlaf. Drama. 128 S. 8°. Berlin, S. Fischer, Verlag. Mk. 2.—

Duboc, Julius, Dr. phil. Fünfzig Jahre Frauenfrage in Deutschland. Geschichte und Kritik. Leipzig, Otto Wigand. 8°. 173 SS. Mk. 2.50.

(Forts. s. folgende Seite!)

1794
GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN

HOFF IANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1a.

81

Mal- und Zeichenschule
Schultze-Naumburg.

Für Figurenstudium, Landschaft u. Stillleben.

Anmeldungen:
Nymphenburgerstr. 41.

Schullokal:
157 Luisenstr. 8.

München. Paul Schultze-Naumburg.
Frau Ernestine Schultze-Naumburg.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (131
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator Rudolf Bangel

Zur flotten Illustration

eines grösseren Werkes wird für sofort ein **Landschafts**-Zeichner gesucht, der in Tusch und Aquarell für ein- und dreifarbige Autotypie Vorzügliches leistet. Bei Convenienz dauernd Stellung.

Offerten, wenn möglich mit Mustern und Gehaltsansprüchen unter **„flotte Landschaft"** a. d. Exp. 164.

B. Schott's Söhne, Mainz.

Um die Wahl von Musikstücken unseres umfangreichen Verlages zu erleichtern, versenden wir auf Verlangen gratis und franko:

Führer durch unsere Piano-, Violin- und Gesangs-Kataloge,

nur beste Stücke enthaltend. Schwierigkeitsgrad resp. Tonumfang ist angegeben. 160

Digitized by Google

Beachtenswerte
Neue Erscheinungen
(Fortsetzung).

Eggeling, O., Bilder aus Italiens Hauptstädten. Braunschweig, C. A. Schwetschke & Sohn. 8°. 95 SS. Mk. 1.50.

Ernst, O., Kartäusergeschichten. Novellen und Skizzen. Hamburg, C. Kloß. 8°. 226 SS. Brosch. Mk. 2.25.

Freybe, Dr. Albert. Faust und Parcival. Eine Nacht- und eine Lichtgestalt von volksgeschichtlicher Bedeutung. 8°. XXVIII u. 366 S. Gütersloh, Bertelsmann. Mk. 4.80, geb. Mk. 5.50.

Forschungen, theatergeschichtliche. Herausg. v. Berthold Litzmann. XIII. Abt.: Schlösser, R., Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne 1767–1779. Hamburg. Leopold Voß. 8°. 108 SS. Mk. 2.80.

Flugblätter, Neue, 8—14. Leipzig. Breitkopf & Härtel. à 10 Pfg.

Grelling, Richard, Streifzüge. Gesammelte Aufsätze. Zweite Auflage. Berlin, S. Fischer Verlag. 8°. VIII u. 272 SS. Mk. 4.—, gebunden Mk. 5.—

Heiberg, H., Zwiefach getroffen. Novelle. Breslau, Schles. Buchdruckerei v. S. Schottländer. Kl. 8°. 172 SS. Mk. ?

Heimann, Moritz, Weiberschreck. Lustspiel. 8°. 134 S. Berlin, S. Fischer Verlag. Mk. 1.—

Hirschfeld, Georg, Zu Hause. Schauspiel. Berlin, S. Fischer Verlag. 8° u. 69 SS. Mk. 1.—

Jacobowski, Anne Marie, Ein Berliner Idyll. Breslau, Schles. Buchdruckerei v. S. Schottländer. Kl. 8°. 188 S. Mk. ?

Kirchbach, Wolfgang, Einhardt und Emma. Schauspiel in fünf Aufzügen. Dresden, E. Pierson's Verlag. 8° u. 116 SS. Mk. 1.50.

Kistner, A., Späte Heirat. Eine Familiengeschichte. Berlin, F. Dümmler's Verlagsbh. 8°. 162 SS. Mk. 2.40.

Köhler Heinrich, Die Erbin. Roman. Leipzig, F. A. Berger. 8°. 319 S. Mk. ?

GROSSE SAMMLUNG NEUER STEIN-DRUCKE UND RADIERUNGEN

ERNST ARNOLD KGL. S.
HOFKUNSTHANDLUNG
DRESDEN

GEGR. 1818.

M. KLINGER
F. STUCK — M. LIEBERMANN
C. KOEPPING — C. STAUFFER — H. THOMA
J. WHISTLER — S. HADEN — A. LEGROS
D. Y. CAMERON — E. CARRIERE —
A. GANDARA — P. HELLEU
A. ZORN — ETC

163

Paris 1889. Gent 1889. Chicago, London 1893. **Preisgekrönt** Brüssel 1891. Wien 1891. Magdeburg 1893.

P. F. W. Barella's Universal-Magenpulver

Sollte kein Magenleidender unversucht lassen, da es sofort alle Schmerzen und Beschwerden beseitigt.

Proben gratis gegen Porto! Auskunft unentgeltlich. In Schachteln à Mk. 2.50 und Mk. 1.50. 162

Berlin SW. Friedrichstr. 220.

P. F. W. Barella,
Mitgl. medic. Gesellschaften für Frankreich.

MÜNCHEN, LUDWIGS-APOTHEKE.

Fehr'sche Kunstakademie
Berlin W., Lützowstr. 82. 155
Getrennte Kurse für Damen und Herren. Lehrer: Für Porträt und Figürliches *Conrad Fehr* und *H. Hausmann*, für Landschaft *Willy Hamacher* und *Max Uth*, für Blumen *P. Barthel*, für Illustrieren *H. Looschen*, für Modellieren *O. Risch*, für Kupferstich Prof. *G. Eilers*. — Vorbereitungsklassen. — Aufnahme jederzeit. — Prospekte gratis.

Ich habe es immer als erste Pflicht betrachtet, denjenigen Lesern, welche mit mir in geschäftliche Verbindung treten möchten, denkbar weitgehendste Sicherheit zu leisten und zwar **vor** *Auftragsertheilung. Was mich dazu veranlasst, liegt in dem Ansehen meiner Firma begründet. Es kommt nicht darauf an, durch inhaltlose Zusicherungen ein einmaliges Geschäft abzuschliessen, vielmehr bezwecke ich mit vorliegender Bekanntmachung die äusserst vortheilhafte dauernde Verbindung zwischen Konsument und Produzent anzubahnen. Man mag gegen meinen Vorschlag Einwendungen erheben — man mag vorerst misstrauisch gegen mein Angebot sein: es ist Jedermann gestattet, denn oft genug lässt die Ehrlichkeit im Erwerbsleben zu wünschen übrig. Wer indessen folgende Bedingungen und Angaben liest, wird alle seine etwaigen Vorurtheile — als durchaus unbegründet und haltlos — schwinden sehen. Prüfe deshalb jeder Raucher selbst; Thatsachen lassen sich mit kleinlichem Einspruch niemals hinwegschaffen. So mögen denn die Zahlen sprechen. Unterzeichnete Firma garantirt ausdrücklich für wahre Angaben. Im Jahre 1895 wurden allein von einer einzigen Spezialität „Havanillo-Cigarren" 4 Millionen 610 000 Stück (ausser Musterwaare) an*

über 9000 Personen verschickt,

darunter Landwirthe, hohe und höchste Beamte, Handwerker, Kaufleute, Fabrikanten, Künstler u. s. w. Heutige Produktionsfähigkeit ca. 800 000 Stück monatlich. — Täglich gehen mir unaufgefordert lobende Schreiben aus allen Kreisen zu, ich bitte, Abdrücke oder Originale zu verlangen. Sämmtliche Leser, ebenso Zeitungs-Redaktionen sind ermächtigt, sofort zu veröffentlichen, wenn ein Kunde Schaden erleidet durch ungehörige Bedienung oder Ausserachtlassung nachverzeichneter Gewähr für Reellität, Leistungsfähigkeit, Schadloshaltung. Wer 500 Havanillo-Cigarren kauft — **7 Mk. bei postfreier Zusendung** *— darf 5 Stück* **kostenfrei** *rauchen, gefällt die Waare dann nicht, so zahle ich für die 495 bei Zurückgabe den* **vollen** *mir eingesandten Betrag zurück. Dass Jedermann sehr befriedigt ist, darf ich behaupten. Bestellen Sie sofort 500 Havanillo-Cigarren köstlichen Aromas und hübscher Form für 7 Mark frei ins Haus. 1000 Stück kosten 13 Mark. Adresse bitten recht genau und deutlich:*

R. Tresp, Cigarrenfabrik, Export und Privatversandt in Neustadt, Westpreussen E 18.
Notiz: **Agenten werden gesucht.**

Digitized by Google

Unter dem Allerhöchsten Protektorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II und unter dem Ehrenpräsidium Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich.

Internationale Kunst-Ausstellung.

zur Feier des 200jährigen Bestehens der Kgl. Akademie der Künste **BERLIN**
im Landes-Ausstellungs-Gebäude im Lehrter Bahnhof

vom 3. Mai bis 30. September 1896

VERLOOSUNG VON KUNSTWERKEN.

Preisausschreiben für Komponisten.

Herr Dr. Alfred Stelzner in Dresden, Mozart-Str. 7, hat zwei neue Streichinstrumente konstruiert, deren eines, die **Violotta,** bestimmt ist, im Quartett die Lücke zwischen Violoncell und Viola auszufüllen, also mit grösserer Berechtigung als die Viola den Tenor zu übernehmen, während das andere, **Cellone,** den Bass nach unten in Violoncell-verwandtem Klange erweitern soll. Die **Violotta** ist eine Armgeige von der Länge und Mensur einer mittelgrossen Viola und demnach ebenso leicht spielbar wie diese. Sie steht eine Quarte tiefer als die Viola, also eine Oktave tiefer als die Violine (G, d, a, e) und wird am geeignetsten notiert werden a) in der Partitur im Tenorschlüssel, b) in der Stimme im Violinschlüssel eine Oktave höher, als die Töne klingen sollen. Was den Klangcharakter der Violotta betrifft, so ist die Tiefe voll, die Mitte eigentümlich weich und ergreifend, während die Höhe — die neu gewonnene freie „Gesangssaite" sich zu getragenen Melodien eignet. Das **Cellone** ist von Violoncell-Grösse und -Mensur, steht eine Quarte unter dem Violoncell, also zwei Oktaven unter der Violine (G, D, A, e). Im Klangcharakter ist es dem Violoncell ähnlich und klingt im Vergleich zum Kontrabass frei und quellend. Zu notieren wäre es a) in der Partitur im Bassschlüssel mit den Noten, die die gewollten Töne bezeichnen, b) in der Stimme im Bassschlüssel eine Quarte höher.

Um nun die beiden neuen Instrumente der Anwendung, insbesondere in der Kammermusik, zuzuführen, werden hiermit **zwei Preise zu je 500 M.** ausgeschrieben für die Komposition

1. eines **Quartetts** für Violine, Viola, Violotta und Violoncell;
2. eines **Sextetts** für 2 Violinen, Viola, Violotta, Violoncell und Cellone.

Partitur und Stimmen sind gut leserlich einzuliefern, die Notierung hat nach den obigen Angaben zu erfolgen. Die Form der Suite ist zulässig.

Die Preisbewerbung hat in der Art zu erfolgen, dass ~~die Kompositionen mit einem Kennwort~~ zu versehen sind, welches auch auf dem Couvert zu notieren ist, in welchem sich verschlossen der Name des Autors befindet.

Die **Einlieferung** hat bis 15. August d. J. an der Geschäftsstelle des königlichen Konservatoriums zu Dresden, Landhausstr. 11, II, zu erfolgen.

Die **Preisverteilung** erfolgt anfangs Oktober d. J.

Das **Preisrichteramt** haben übernommen die Herren Prof. Felix Draeseke, Konzertmeister Kammervirtuos Friedrich Grützmacher, Konzertmeister Prof. Eduard Rappoldi, der Erfinder der Instrumente Dr. Alfred Stelzner und der Unterzeichnete.

Durch die Preiserteilung wird das Aufführungsrecht der betreffenden Werke für Herrn Dr. Stelzner erworben. Auch die geeigneteren unter den nicht preisgekrönten Arbeiten werden möglichst im Laufe des Winters 1896/97 an zu veranstaltenden Kammermusikabenden von hervorragenden Künstlern gespielt werden.

Eine Druckschrift über die Violotta versendet auf Anfrage die Geschäftsstelle des oben genannten königl. Konservatoriums.

Dresden, den 1. Mai 1896.

Im Auftrage:
Hofrat Prof. **Eugen Krantz,**
Direktor des k. Konservatoriums für Musik und Theater.

161

SECESSION 1896

MÜNCHEN, Prinzregentenstrasse

GROSSE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG

Juni bis Ende Oktober.

Eintrittspreise: Tageskarte für einmaligen Besuch M. 1.—, Saisonkarte M. 6.=.
Abonnementshefte *a*) mit 20 Coupons, gültig für beide Ausstellungen M. 15.—
144a „ *b*) „ 10 „ „ „ „ „ „ „ 8.—
Tageskarten werden auch im Kiosk am Maximiliansplatz abgegeben.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über
Dichtung, Theater, Musik und bildende Künste.

Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen thun.
Richard Wagner.

18. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Künstlerschmerzen.

Das Seelenleben des Künstlers ist im Allgemeinen leichter erregbar als das seiner meisten Mitmenschen, mithin dürfen wir uns nicht wundern, wenn wir neben mancher Verherrlichung seines Looses zu allen Zeiten auch auf düstere Klagen stoßen, die ihm die Bitterkeit des Daseins erpreßt. Es gibt aber neben dieser Bitterkeit des Daseins, neben diesen Leiden, die den Künstler als Menschen begleiten, doch auch noch eine andere Art Schmerzen für ihn, solche nämlich, die sich gerade an die Ausübung seines Berufes knüpfen, die unmittelbar aus dem Verhältnis des Schaffenden zu seiner Arbeit entspringen. Wie mir nun scheint, hat sich diese besondere Art des Schmerzes nie lauter gemacht als gerade zu unserer Zeit; sei dem übrigens wie ihm wolle, daß sie sich deutlich genug vernehmen läßt, wird mir wohl kaum jemand bestreiten. Was für Gründe veranlassen nun diese Erscheinung?

Als einen davon, der freilich nicht eben die würdigsten der Märtyrer trifft, kann man wohl, ohne ungerecht hart zu sein, die Unmännlichkeit vieler Kunstvertreter bezeichnen. Hat sich ja doch eine ganze Gattung von Schriftstellern bei uns herangebildet, die das mitleidige Publikum nicht genug auf die Schwierigkeit des Dichtens aufmerksam machen können und im besonderen auf die unendlichen Qualen, die mit dem unablässigen Ringen nach Vollendung des Ausdrucks, nach vollkommener Darstellung des Erschauten verbunden sind. Ich denke gar nicht daran, diese Schwierigkeiten wegleugnen zu wollen; uns sterblichen Menschen ist gewiß vollkommen mühelloses Schaffen nur in einzelnen Augenblicken vergönnt, in den andern heißt es, seine Sehnen anspannen und mit zäher Arbeit sich das Widerstrebende zu eigen machen. Aber daß diese Märtyrer ihr Ringen als etwas gar so Schmerzliches empfinden und namentlich, daß sie es als etwas so Schmerzliches beklagen, macht mich doch nachdenklich. Wissen denn solche Leute gar nicht, daß in einem heißen Ringen selber, daß gerade in der natürlich mit einem gewissen Schmerz verbundenen Anstrengung eine stolze Freude liegen, daß eine männliche Seele diesen Schmerz der Anstrengung lieben kann, weil sie es fühlt, wie er all ihre Kräfte weitet? Gewiß ist es manchem nun einmal nicht gegeben, so zu empfinden, er ist halt zu wehleidig dafür; aber auch er könnte dann seine Männlichkeit wenigstens darin zu zeigen versuchen, daß er sein Leid stumm hinunterschluckte und es nicht öffentlich zur Schau trüge. Schmerzen, die in dem Streben nach einem Ziele liegen, hängen ja an jedem Berufe, an jeder Thätigkeit. In was für ein Jammerthal im bestimmten Sinne würde sich unsre Welt verwandeln, wenn alle Stände ein Wehklagen anhöben über die Unannehmlichkeiten, die sie bei ihrer Arbeit erdulden müssen. Oder meinen die „Märtyrer der Kunst“,

Digitized by Google

der Bauer, der seine Kartoffelernte einsammelt, hätte dabei kein Kreuzweh auszustehen?

Freilich ist mit dieser Kategorie nur ein kleiner, wenn auch nicht gerade der stillste Teil der künstlerischen Dulder geschildert. Weitaus die Mehrzahl wird wohl an einem ernsteren Leide kranken. Es gibt nicht wenig begabte Leute, denen ihre Kunst fast nur deswegen eine dornenvolle ist, weil die Ziele, die sie sich gesteckt haben, zu hoch sind, als daß ihre Kräfte sie erreichen könnten. Gewiß ist der Schmerz, der aus diesem nie mit Erfolg gekrönten Streben hervorgeht, ein edler zu nennen; gründet er doch in der edelsten Sehnsucht, in einem stolzen Wollen, das den Menschen über sich selbst hinausreißen möchte. Gewiß hat diese Sehnsucht auch schon das Gewaltigste gewirkt, indem sie den Menschen veranlaßte, all seine Kräfte aufs höchste zu spannen; doch gerade diejenigen, bei denen sie auf solche Weise in Thätigkeit sich umsetzend wirkt, die klagen wieder *nicht*, die haben gar keine Zeit dazu, die haben kaum einmal so viel Zeit, um sich den Schmerz ewig unerfüllten Strebens zum Bewußtsein kommen zu lassen, weil eben ihr Auge unablässig aufs höchste Ziel gerichtet ist, während all ihr persönliches Fühlen stumm im heißen Ringen nach dem Ideal untergetaucht ist. Sollen aber nun deswegen die andern, die nicht so ganz im Kampfe aufgehen können und sich das Bewußtsein des schmerzlichen Zwiespalts in ihrem Innern bewahrt haben, kein Recht haben, ihrer Klage über dieses tragische Geschick Ausdruck zu geben? Es wäre kein männlicher, sondern ein enger Sinn, der das wünschte. Was hat denn anders den „Faust" geschaffen, als die leidenschaftliche Aussprache, zu der das Empfinden dieses Konfliktes auf dem Gebiete des Allgemeinmenschlichen drängte! Nur, meine ich, sollten die unter dem tragischen Geschick ihres Wesens Leidenden es bei gelegentlicher tüchtiger Aussprache auch bewenden lassen und nicht schließlich in dem schweren Unglück ihrer Seele geradezu zu schwelgen beginnen. Ich denke, der Mensch, wenn er sich der gähnenden Kluft zwischen Wollen und Können bewußt geworden ist, steht mit dieser Erkenntnis vor einem Scheidewege. Entweder: du ziehst deinen Idealen, von denen du weißt, daß sie deinen Kräften nicht erreichbar sind, mit unbeugsamem Trotze nach, weil du im Stolz einer großen Seele die gemeine Wirklichkeit trotz deiner sehenden Augen einfach nicht gelten lassen *willst* — wohlan, man wird dir Achtung, ja selbst Bewunderung nicht versagen können. Nur mußt du, wenn du dir diese Gefühle deiner Nächsten bewahren willst, auch klaglos weiterziehen auf deinem steinigen Marterwege, denn du hast ihn dir selber gewählt gegen die bessere Einsicht, deren Alltäglichkeit du verachtetest, und somit würde jeder Jammerschrei, den du dir nachträglich erpressen ließest, dich als einen Thoren hinstellen, der in eitlem Wahn seine Kräfte überschätzt hat. Oder aber: du stehst vor dem hohen Ziele und sagst dir: „mein Wollen hat mich getäuscht; mein Ideal war ein Trugbild, es ist nicht im Bereich meiner Kräfte gelegen; so fahre es denn hin, um besseren vorzuleuchten!" — und wendest dich männlich und entschlossen zu dir selber zurück, um zu sehen, über welche Art Kräfte du denn eigentlich verfügst, und was du mit ihnen in der hellen Welt der Wirklichkeit ausrichten magst. Freilich ist dieser Weg, diese Rückkehr zu sich selber eine herbe Sache für einen stolzen Menschen: es gibt keinen härteren Bissen für einen Hochgemuten als sein eignes Ich! Da wirst du manche Eigenschaften gewahr, die du durchaus nicht haben willst, gegen die sich zornig der ganze Stolz deines Wesens bäumt, aber du kannst sie eben nicht aus deiner Seele, der sie eingeboren sind, reißen. Niemand gibt wohl für dieses verzweifelte Wehren, sich selber zu sehen, ein anschaulicheres und interessanteres Beispiel als Nietzsche: was that er, als ihn schließlich sein philosophischer Verstand vor sich selber *hinzwang*? Da erfand sein Stolz in tiefster Bedrängnis den Uebermenschen, und zu dem rettete er sich hinüber vor sich selber. Doch dafür verschloß sich auch vor dem gewaltigen Manne das Leben in seiner ruhigen, trostvollen, absoluten Dogmenlosigkeit. — Wer gedeihlich und planvoll im Sonnenlichte wirken will, dem kann es eben nicht erspart werden, er *muß* sich selber kennen lernen und zwar nicht durch fruchtloses, wenn auch noch so tiefsinniges Grübeln über sich selber, sondern durch Bethätigung, die allein ihn über Art und Weise seiner Befähigung aufklären kann. Hat er sich aber soweit überwunden, dann kommt er auch zu einem tröstlichen Ende; denn jedermann, selbst der Unbedeutendste, verfügt über eine ziemliche Anzahl von Kräften, wenn er nur frisch und frei, wenn er nur ohne die Idee, nach *seinem* Plan etwas vorstellen zu wollen, seine Natur herauskehrt. Von diesem Glücke jedoch scheiden sich viele unserer Kreuzträger freiwillig. Sie fahren lieber fort, über die Tragik ihres Geschickes zu jammern: die besseren, indem sie wenigstens dazwischen hinein allerhand nützliche Sachen treiben; die schlimmsten, indem sie sich ganz ihrem Leid in die Arme werfen und nur mehr Klagelieder ertönen lassen. Und nun ergibt sich ein seltsames Resultat: dieselben Leute, die, als sie zuerst die Tragik des Zwiespaltes zwischen Wollen und Vollbringen empfanden, entschieden mit ihrem Leid zugleich ein Weltleid trugen, diese vereinsamen, verindividualisieren ihren Schmerz wiederum, indem sie sich ihm wollüstig und widerstandslos hingeben, indem sie diesen Schmerz zu einer konstanten, alles in der Welt beherrschenden Empfindung aufschrauben möchten. Sie selber aber

Digitized by Google

mit dem Flor vor ihrem Auge glauben nun jetzt erst ganz zu Vertretern der Gesamtheit geworden zu sein, und mit einemmale klingt in die erstaunten Ohren arbeits- und lebensfroher Leute feierlich kategorisch der düstere Spruch: „Dichterschicksal ist Wehe-schicksal!“ Wie weit es da manchen mit sich fortreißt, liefert dafür nicht ein lehrreiches Beispiel der seltsame Umstand, daß ein begabter und durchaus verständiger Künstler der Gegenwart es fertig bringen konnte, den alten Homer, einen lebens- und gestaltenfrohen Griechen heroischer Zeit zwischen Ilias und Odyssee die bittersten Thränen über die Pein des Dichters vergießen zu lassen?

Es konnte bei den obigen Ausführungen über Leute, die sich allzuhohe Ziele stecken, nicht vermieden werden, daß unwillkürlich einige Sätze mit einflossen, die nicht nur von allzu hochgestelltem Streben sprechen, sondern auch darauf anspielten, daß oft dieses Streben zugleich in eine andere Richtung drängte, als wohin die natürliche Art der Kräfte wiese. In der That ist dieses Ringen nach dem Höheren sehr häufig mit einem Erstreben des dem eignen Wesen eigentlich Fremden seltsam verbunden, noch häufiger aber ist es sogar bloß das dem betreffenden Künstler Ferneliegende, das *seiner* Art Unerreichbare, was ihn verführt, es damit auch schon für das Wertvollere zu halten. Welch lautes Zeugnis dafür legt z. B. die traurige Vernachlässigung unseres Kunstgewerbes ab, in dem manche tüchtige Kraft in echt künstlerischer Weise aufs erfreulichste sich bethätigen könnte, während sie statt dessen an dem angeblich Höheren, am Bildermalen fruchtlos und niemandem zur Freude sich erschöpft!

Hiermit sind wir zugleich auf ein neues Gebiet hinübergetreten und haben die Schmerzen berührt, die daraus entstehen, daß sich der Schaffende auf einem andren Felde als dem ihm zukommenden bewegt. Es ist auch unzweifelhaft, daß ein furchtbar großer Teil der Unzufriedenheit unter den Künstlern auf diesen Umstand zurückzuführen ist, doch ist diese Leidenschaft des Menschen, etwas anders vorzustellen, als wozu ihn die Natur erschaffen, eine unter allen Berufsklassen so gleichmäßig und stark vertretene, daß wir uns ihrer eingehenderen Besprechung hier, wo es auf die für Künstler charakteristischen Schmerzen ankommt, füglich entschlagen können.

Es gibt aber noch eine ganze Kategorie von Künstlern, die ihre besonderen Schmerzen haben — und zu der, mein ich, hat vorübergehend wohl jeder einmal selber gehört. Oder gibt es einen Dichter, Musiker, Maler, der nicht schon einmal versucht hätte, zu einer Stunde künstlerisch sich zu bethätigen, wo ihm die Natur das versagte? Und gibt es einen, der nicht die höchst unangenehmen Wirkungen dieser Fehlversuche auf seinen Seelenzustand erprobt hätte? Ich kenne viele, die ob dieser Unbeständigkeit der Muse in großen Zorn geraten und sich bitterlich über ihre Grausamkeit beschweren. Aber was wollen denn diese Künstler? Sehen sie denn nicht, auf welch eine traurige Ebene sie die Schaffensgabe mit solchen Forderungen größerer Pünktlichkeit herabdrücken? Vergessen sie nicht ganz, daß ja die Würde der Kunst gerade darauf beruht, daß sie eine freie Gabe, ein Geschenk göttlicher Natur ist, das sich jedem, auch dem edelsten Erdenzwange: der Pflicht, hoheitsvoll entzieht? Jeder Künstler sollte eigentlich, wenn er solch eine Fehlstunde durchgemacht und von sich abgeschüttelt hat, zu sich selber entschlossen sagen: „Recht ist mir geschehen“, und mit neuer Wonne fühlen, daß er kein Taglöhner, sondern ein freier, gottbegnadeter Mann ist. Man wende mir nicht ein: „ja, wo bleibt denn aber dann die Arbeit des Künstlers? Der Künstler muß doch auch arbeiten! Hast du nicht selber von seinem Ringen gesprochen?“ Hier muß man eben unterscheiden, wie es Goethe gethan hat, zwischen dem eigentlich Schöpferischen und der mehr gedanklichen Gliederung, Gestaltung und technischen Ausarbeitung des Werkes. Ueber ersteres hat niemand Gewalt, und böse Stunden schafft sich, wer es zu sich herniederzureißen versucht; an letzterem ausdauernd zu arbeiten, kann ein gesunder Mensch seinen Willen schon zwingen. Allerdings verschlingt sich ja oft das Schöpferische mit dem Gedanklichen und mehr Handwerksmäßigen auf eine unentwirrbare Weise, und selbst derjenige, der seine Kunst ganz als eine freie Gabe der Natur betrachtet, wird es doch nicht vermeiden können, darob in manche Bitternis verwickelt zu werden. Aber da, denke ich, kann er, statt sich über diese peinlichen Gefühle wehklagend aufzuhalten, stolz sagen: „Dafür bin ich eben ein Künstler und *genieße* auch, was andere entbehren müssen.“

Freilich hat die Natur selber jedem unbefangenen Geschöpf ein untrüglich Weisendes inbezug auf all sein Thun und Lassen eingewebt, und ich glaube, auch der Künstler würde, wenn er noch ganz eins wäre mit der Natur, *Bedürfnis* und Befähigung zu gleicher Zeit verspüren; um deutlicher zu reden, ich meine, er würde gar nicht den *Trieb* zum Schaffen spüren, wenn nicht vorher die Schöpfer*kraft* seine Brust erregt hätte. Aber da ist zwischen den Menschen und die Natur eine gefährliche Gabenspenderin, die das innige Band zwischen beiden gelockert hat, getreten: das Bewußtsein! Wir können sie nicht missen und wir wollen sie nicht missen: verdanken wir schließlich doch ihr unser ganzes Menschentum; andrerseits dürfen wir aber, und namentlich als Künstler, ihr nicht allzu feurig aus

Digitized by Google

eigener Initiative in die Arme stürzen. Wer sich mit dem Bewußtsein, ein Künstler zu sein und ein Kunstwerk schaffen zu wollen, an den Schreibtisch setzt, der wird sich hart thun; denn über dem, was er eigentlich will, wird die Idee, etwas Besonderes zu sein und etwas Besonderes schaffen zu müssen, störend und ablenkend schweben. Wer dagegen an seine Arbeit tritt nur von dem ursprünglichen, schlichten Drange erfüllt, gerade auszusprechen, von sich zu geben, was ihn bewegt, dem wird die Feder leicht und sicher dahinfließen; dafür aber, daß das, was er schafft, auch ein Kunstwerk wird, dafür lasse er nur getrost die ihm innewohnende Begabung sorgen, die ihn unwillkürlich auf die ihm natürlichste Weise zur künstlerischen Gestaltung treiben wird. Damit soll nun selbstverständlich weder ein Fingerzeig für angehende Künstler gegeben, noch soll damit behauptet werden, daß nicht hin und wieder einmal auch das Bewußtsein der Künstlerschaft ans Werk die ordnende Hand legen dürfe. Hier wie überall kommt man schließlich zu demselben letzten Ergebnis, daß es im Leben wie in der Kunst gar keine unverrückbaren Grundsätze gibt, nach denen der Mensch sein Dichten und Trachten in unfehlbarer Exaktheit einrichten könnte. Hat er aber ein festes Ziel im Auge und ist er sich der Richtung seines Weges im allgemeinen bewußt, so kann er deswegen doch unbeirrt, und ohne sein unsicheres Schicksal beklagen zu müssen, vorwärts schreiten und getrost auf den lebendigen Augenblick vertrauen, der ihn immer wieder eines anderen und besseren belehren wird.

L. Weber.

Rundschau.

Dichtung.

Schöne Literatur.

Pankrazius Graunzer, der Weiberfeind. Von **Otto Julius Bierbaum.** (Berlin, Verein für deutsches Schrifttum. Mk. 4.—, geb. Mk. 5.)

Der vollständige Titel dieses Werkes lautet: „Die Freiersfahrten und Freiersmeinungen des weiberfeindlichen Herrn Pankrazius Graunzer, der Schönen Wissenschaften Doktor, nebst einem Anhange, wie schließlich alles abgelaufen. Herausgegeben von Otto Julius Bierbaum". Ohne ein bischen Archaismus thut es Bierbaum nun einmal nicht, wie er denn ja mit seinen Gedichten „Nemt, Frouwe, disen Kranz" in eine bedenkliche Nähe der sonst in Deutschland glücklich überwundenen archaistischen Poesie der Wolff und Genossen geraten ist. Hier soll das archaistische Element, das natürlich auch im Text nicht völlig fehlt, ebenso wie das für Bierbaum nicht weniger charakteristische studentenhaft-renommistische wohl den Humor verstärken, aber der Humor, wo er ein tüchtiger, gesunder Kerl ist, bedarf solcher Kinkerlitzchen gewiß nicht. Doch darf sich der ernste Kritiker an ihnen auch nicht allzusehr stoßen, er muß auf den Kern dringen, und der Kern ist hier eine Geschichte im humoristischen Stil, ja, in der Manier Wilhelm Raabes. Man könnte ruhig sagen, Bierbaums Held Pankrazius Graunzer habe sich an Wilhelm Raabes Werken gebildet, sei innerhalb des gegenwärtigen deutschen Lebens nur durch Raabe möglich und verständlich. Doch fehlt freilich die eigentümliche, unmittelbar aus dem Herzen kommende Größe Raabes, man muß sich an der Originalität der Ansichten und der Ausdrucksweise genügen lassen. Viele Leser des Buches werden an dem Zynismus Graunzers oder Bierbaums, der sehr unverhüllt auftritt und künstlerisch nicht immer notwendig war, an der fast ein wenig renommistischen Berührung unappetitlicher geschlechtlicher Verhältnisse ernsthaften Anstoß nehmen, andere werden die lockere Komposition, die Sucht de omnibus rebus et quibusdam aliis zu reden, tadeln, ich selber finde die Gestalt des Naturkindes Brigitte, das den Weiberfeind definitiv bekehrt, nicht echt und manche andere weibliche Gestalt zu karikiert. Aber ich kann mir doch nicht verhehlen, daß „Pankrazius Graunzer" im Ganzen ein amüsantes Buch ist, das trotz seiner Abhängigkeit von Raabe selbständigen Humor, und das will zugleich sagen, eine selbständige Anschauung des Lebens, wenn auch nur gelegentlich, verrät. Wäre Bierbaum noch imstande, den ganzen symbolistisch-archaistisch-naturalistisch-renommistischen Kram, der seine Werke verunziert, über Bord zu werfen und mit Liebe am Stoffe, nicht bloß zu seiner Persönlichkeit, zu gestalten, er könnte vielleicht ein wirklich guter deutscher Humorist werden.

Adolf Bartels.

Mit achtzig Jahren. Lieder und Epigramme von **J. G. Fischer.** (Stuttgart, J. G. Cotta).

Der schwäbische Dichter J. G. Fischer wird am 25. Oktober dieses Jahres achtzig Jahre alt — den Gedichten, die er unter dem Titel „Mit achtzig Jahren" soeben herausgegeben, merkt man es aber nicht an, die sind jung und frisch, so daß der Dichter mit Recht sagt: „Bis an mein Ende beschenkt von Tag zu Tag mich die Muse
Mit verjüngendem Wein, den sie unendlich besitzt;
Aber den Becher kredenzest mir du, unsterbliche Liebe,
Welche mich täglich besucht; ihr nur verstehet es nicht."

In der That sind die meisten Gedichte erotischer Natur, und man muß schon an Goethe denken, der mit siebzig Jahren den „Westöstlichen Divan" herausgab, wenn man einen Vergleich haben will. An Goethes römische Elegien klingen auch die Epigramme Fischers hin und wieder an, sie sind sinnlich wie diese, freilich von einer weniger heidnischen, leiseren Sinnlichkeit; die in ihnen aufquellende Naturempfindung, die glückliche Situationskunst bringen sie wieder den Epigrammen Mörikes nahe. Auch die Lieder erinnern bisweilen an diesen, wie denn Fischer, wenn er auch wohl keineswegs, wie man gemeint hat, „der letzte Schwabe" ist, sich unmittelbar an diesen größten

Digitized by Google

der schwäbischen Lyriker anschließt. Setzt er also, sozusagen, die Tradition fort, so ist er doch auch wieder ein wenig Eklektiker, indem er nämlich gelegentlich Schillersche, Hölderlinsche, Uhlandsche Töne hören läßt, ja, selbst zu Waiblinger und den kleineren Schwaben ein Verhältnis hat. Selbständig ist er dennoch, und „Perlen" sind nicht selten bei ihm. Ich glaube, daß auch das folgende Gedicht dieser letzten Sammlung zu ihnen gehört:

Ein Blütenstrauß.

Wir wanden und banden ihn zu zweien,
Farben und Düfte als wie Flammen
Suchten und fanden sich zusammen,
Wie liebende Hände zur Zeit des Maien.

Ich reichte die Blüten, da ward gebunden,
Wieder geweilt und wieder gewunden,
Indessen die Hände sich still gedrückt;
Ich habe mich tief nach dir gebückt,
Meine Stirne fühlte dein Angesicht,
Deine Wimper sich senken und heben,
So selig nah deines Odems Weben!
Wir sahen uns wohl und sahn uns nicht,
Alles um uns war ein schwimmend Leben,
Doch alles wie doppelt uns gegeben;
An die Schläfe pochten die Wogen mir,
Das hat wie Melodien geklungen,
Durch die Hände bebte die Seele dir,
Das kam wie himmelher gedrungen.
So wanden und banden wir an zwei Stunden,
Da war der Blütenstrauß gewunden.

Wir gingen von dannen mit unsrem Glück,
Und keines von beiden kehrt zurück.
Andre kommen — der Platz ward leer,
Noch tausend Sträuße sind ungebunden,
Nur solche zwei Stunden sind nicht mehr.

Adolf Bartels.

Rote Erde. Von Julius Petri. Aus seinem Nachlaß herausgegeben von Erich Schmidt. (Berlin, Gebrüder Paetel. Mk. 4.—.)

Es ist der literarische Nachlaß eines im Alter von sechsundzwanzig Jahren verstorbenen westfälischen Dichters, von einem früher einzeln erschienenen Roman „Pater peccavi" abgesehen, annähernd das gesamte Schaffen des frühgeschiedenen, das Erich Schmidt hier zu dem Bande „Rote Erde" vereinigt hat. Der Band führt seinen Titel mit Recht, Julius Petri gehört zu den Dichtern, die tief in heimischer Erde wurzeln und auch das Verhältnis zu ihrer Zeit nur durch das Medium des Heimatlichen gewinnen. Solche Dichter hat es immer gegeben, es ist aber ein besonderes Verdienst des Naturalismus, vielleicht sein größtes, ihnen eine erhöhte Bedeutung und Wertschätzung verschafft zu haben. Ich wenigstens bin sehr geneigt, in den weniger glänzenden, stiller Arbeit hingegebenen Talenten, die das große Publikum über den sensationellen Berliner Namen vergißt, die beste Kraft und Hoffnung unserer Literatur zu finden. Sie mögen häufiger sein, als man denkt; das deutsche Stammesvolkstum hat ja, Gott sei Dank, vielfach noch die alte Gesundheit bewahrt, und es gibt auch in Dekadenzzeiten Naturen, die ein höheres Ziel ihres Strebens kennen als Erfolg um jeden Preis. Der westfälische Dichter war insofern glücklicher als mancher andere, als er für seine Bestrebungen an eine starke heimische Tradition anknüpfen konnte und nicht gezwungen war, zu Gunsten der neuen naturalistischen Dogmen mit allem Ueberlieferten zu brechen. Annette von Droste-Hülshoff vor allem steht ja noch heute dem Westfalen trotz der veränderten Verhältnisse so nahe wie vor fünfzig Jahren. Petri war denn auch in ihrem Bann, wie es die kleine poetische Erzählung „Der neue Bauer" ganz deutlich zeigt — sie könnte beinahe für ein Werk der Dichterin selbst gelten. Aber der junge Dichter war doch ein moderner Mensch, das Westfalen Annettens und besonders ihr festes und mildes katholisches Christentum gibt es für ihn nicht mehr; daher sehen wir zumal in seinen Prosa-Erzählungen auch die modernen religiösen Konflikte auftauchen, die dort innerhalb des Katholizismus und zwischen den Bekenntnissen (Petri selbst war evangelisch) auflodern oder schwelen. Ja, man kann wohl sagen, daß der größte Teil der Lebensarbeit Petris der Darstellung aus diesen entsprungener Verhältnisse gegolten habe. Der vorliegende Band bringt fünf Arbeiten, die hierhergehören, „Pontius Pilatus", „Christus am Kreuz", „Die heilige Jungfrau", „Das Abendmahl", „Apostata". Wenn Erich Schmidt hervorhebt, daß Petri bei der Darstellung religiöser Konflikte nicht lehrhaft verfahren sei, sondern Gestalten und Begebenheiten bringe, so ist das wohl richtig; immerhin aber spürt man ein starkes gedankliches Element, das Gestalten und Begebenheiten durchzieht und der unmittelbaren Wirkung Abbruch thut. Reine Darstellung ist eher der unvollendete oder vielmehr nur angefangene Roman „Dora", in dem man Otto Ludwigsche Einflüsse erkennt. Den Hauptwert scheint Schmidt auf das naturalistische Drama „Bauernblut" zu legen, das, wie er sagt, „eine unheimliche Landskraft aus den Tiefen schürft". Er meint, Petri habe von Gerhart Hauptmann zu lernen gesucht, ohne nachahmender Manier zu verfallen. Stofflich selbständig ist das in Westfalen spielende Drama nun zwar unbedingt, aber als Kunstwerk weist es alle Schwächen des naturalistischen Dramas auf: die minutiöse äußerliche Charakteristik, die nicht zu dem eigentlichen Kerne der Menschennatur dringt, die schlechte dramatisch-psychologische Motivierung, für die eben die Genauigkeit der Milieuschilderung eintreten soll, die Schablonenhaftigkeit der Nebenfiguren, vor allem die Enge der Perspektive, die über den Einzelfall nicht hinauskommt. Eine ältere Bauernfrau wird dazu gebracht, ihren viel jüngeren Knecht zu heiraten, dieser kehrt sofort den eselhaften Protz heraus, mißhandelt seine Frau und wird darauf von dem studierenden Sohn der Frau, in dem das Bauernblut erwacht, erschlagen. Das ist der Inhalt des Stückes, das eine Reihe guter und feiner Einzelheiten aufweist, aber es doch kaum zu einfacher Glaubwürdigkeit bringt. Wenige gute Gedichte Petris, in denen man neben denen der heimischen Dichterin auch die modernen Einflüsse erkennt, schließen den Band. Soviel ist sicher, daß Petri nicht zu den Frühverstorbenen gehört, bei denen die Rechnung mit dem, was sie hätten leisten können, das Geleistete entschuldigen muß; sein Nachlaß flößt unbedingt an und für sich Respekt ein, und das, was Erich Schmidt im Vorwort von dem Menschen Petri berichtet, ebenfalls. So muß man sein frühes Scheiden auch auf das lebhafteste bedauern.

Adolf Bartels.

Theater.

• Wichtigere Schauspielaufführungen.

Dresdener Bericht.

Der Name Wilhelm Weigand, den Kunstwartlesern nicht unbekannt, ward auf deutschen Bühnen noch kaum vernommen; nur ein Einakter von Weigand: „Der

Digitized by Google

Vater", eine dialogisierte Vererbungsstudie, wurde von der Leipziger literarischen Gesellschaft mit umstrittenen Erfolge aufgeführt. Mit dem vieraktigen Drama: „Das Opfer", das am hiesigen Residenztheater mit Drach in der männlichen Hauptrolle Ende Mai eine Bühnenprobe mit großem Glück bestand, ist W. Weigand in die Reihe der Bühnendichter gerückt, die ernst zu nehmen sind und dennoch Aussicht haben, auch auf die Massen zu wirken. Mit Sudermann freilich wird sich Weigand in letzterer Hinsicht erst messen können, wenn er mit dem dramatischen Handwerkszeug besser umzugehen gelernt hat. Die Bühne erheischt schärfere Zeichnung der Kontraste, als sie Weigand im „Opfer" gibt, obwohl der Kontraste genug vorhanden sind. Der Welt des Banausentumes, der flotten Lebekunst, der ehrwürdigen Tradition, steht das Streben nach geistiger und sittlicher Freiheit, nach dem Rechte der Persönlichkeit gegenüber. Das Leben ist ein Kampf der höheren Naturen mit den niederen. Die hoch beanlagte Frau, die sich für ihre Familie durch die Ehe mit einem reichen Krämer geopfert hat, darf in diesem Kampfe nicht unterliegen, sie muß den Weg ihrer inneren Selbstbestimmung gehen, und wäre es über die Leiche des Mannes, der sie zu sich herniederzwingen will. Aber noch mehr, die Olympiernatur hat im All der Menschheit mehr Daseinsrecht als die der Schattenmenschen, es ist daher nur billig, daß sich der geistig niedriger stehende Freund für den höher stehenden opfert. Dr. Kraus, das Stiefkind des Lebens, räumt daher dem Freunde die Bahn zu der Frau, in deren Nähe er die Vollkraft des Lebens und Wirkens findet, er tötet den Banausen, der diese Frau fesselt, und wird selbst tödlich verwundet. Die Forderung des Gemütes nach dem Siege des höheren Lebensprinzipes ist hier in Thaten umgesetzt. Aus der Enge erdrückender Verhältnisse führt der Weg, gebahnt durch eigene Menschenkraft, durch edeln Opfermut des Nächsten für den Ueberlegenen, zur Weite eines Seins, in dem der Entwicklung der geistigen und sittlichen Lebenskraft freier Raum vergönnt ist. Es ist keine naturalistische Zustandsschilderung, die „das Opfer" gibt, es ist ein nach Idealen geformtes Weltbild, ein Versuch, die Möglichkeit der praktischen Auswertung der Ideale aufzuzeigen im Rahmen eines wirklichen oder besser innerlich wahrhaften Geschehens. Man kann nicht sagen, daß der Handlung, die sich auf diesen Ideen aufbaut, etwas Konstruiertes anhafte, denn der Dichter hat die Verhältnisse und Menschen mit seinem Herzen gesehen, wohl aber ist es ihm nicht gelungen, den Zwang auf andere durchaus auszuüben, daß sie ebenso sehen, wie er sah. Zunächst folgt ihm der Wille des Zuschauers gern, aber wird der Dichter immer und bei jedem auf solche Neigung rechnen können? Immerhin fühlte sich das Publikum bald in dem Banne der Dichtung, die eine bestreitbare aber große und eigenartige Lebensauffassung atmet, die aus dem Dunst der Milieuschilderung aufwärts reißt und zur rechten Zeit daran gemahnt, daß es nicht genügt, die Dinge zu sehen, wie sie sind, sondern daß ein Dichter das Recht und die Pflicht habe, zu sagen, wie er möchte, daß sie seien. Wenn solche Dichter, die den Mut des Gedankens haben, der deutschen Bühne not thuen — und wer vermöchte das zu verkennen! — so muß man dem Dichter des „Opfers" ein herzliches Glückauf zurufen.

Leonh. Lier.

• Schriften über Dramatik und Bühnenwesen.

Theatergeschichtliche Forschungen. Herausgegeben von Prof. B. Litzmann. Band XI und XII (Hamburg, Leopold Voß).

Band XI und XII der Theatergeschichtlichen Forschungen sind so umfangreich, und beide tragen den Charakter wissenschaftlicher Quellenforschung und Materialsammlung so ausgesprochen, daß eine eingehende Würdigung weit über die Grenzen des hier zu Gebote stehenden Raumes hinausgehen würde. Ein Werk eifrigen Sammlerfleißes, eine gediegene und gründliche Arbeit ist Hans Devrients „Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft", ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Hans Devrient tritt mit dieser Arbeit in die Spuren seines Großvaters, dessen Verdienste um die Geschichte des deutschen Theaters unvergessen sind. Die Bedeutung der Schönemannschen Wirksamkeit für die Bühne und die Literatur faßt er wie folgt zusammen: „Die Geschichte der Schönemannschen Truppe ist unbefriedigend. Sie war eben kein Ganzes. Sie war nur Teil-, nur Mittel-, nur Hilfslinie. Sie zog die Folgerungen aus dem Wirken der Neuber, sie war die Vorschule, der Keim für kommende Geschlechter. Und in dieser Mittelmäßigkeit lag gerade das Gesunde ihrer Erscheinung im großen Zusammenhang. Die Zeit, der Geschmack, die Kunst: Alles mußte sich gleichsam einmal verschnaufen. Vom Eilschritt der Neuberschen Reformation konnte nicht gleich zum stürmischen Einzug unserer großen deutschen Literatur aus der Schule Shakesperes übergegangen werden. Das Gewonnene mußte erst verarbeitet und verbraucht werden, ehe ein Neues kommen durfte So mußte sich in der Literatur die Reform der französischen Regeln ausleben und alle ihre Früchte, auch alle ihre Auswüchse zeitigen, ehe der fast gleichzeitig schon emporkeimende neue Schößling der freieren realistischen Kunst aus England und aus Deutschland selbst zur Blüte kam. Und zu dieser Entwicklung der Literatur stand ja der Fortgang der Schauspielkunst in enger Wechselbeziehung. Die Regeln und Formen hier mußten einem ganzen Geschlecht erst zur zweiten Natur geworden sein, ehe ihnen neuer Kunstgehalt eingegossen werden konnte. Es kommt dazu, daß solche Ruhepausen in den großen Kunstleistungen dazu geeignet und notwendig sind, den Stand der Künstler zu heben und dadurch die Kunst selbst in ihrem Innern auszubauen. Nicht selten bildeten sich in solchen Zeiten die »Schulen«. — Die alten Meister hatten das Bedürfnis, die Kunst, die sie selbst nicht mehr ganz ausüben sollten, anderen, jüngeren beizubringen, in ihnen fortzupflanzen. Diese allen Künsten gemeinsame Erscheinung machte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auch die Schauspielkunst durch. Sie war die notwenige Vorbedingung der Eckhof-Schönemannischen Schauspielerakademie, der Eckhof-Schönemannischen »Schule«. Der Glücksumstand, daß ein pädagogisches Genie wie Eckhof unter Schönemanns Leuten war, und daß dieser gleichzeitig der größte Schauspieler seiner Zeit war, erhob diese Schule und Akademie unter die bedeutendsten Erscheinungen der ganzen Theatergeschichte". In dieser Schule, die im Jahre 1753 ins Leben trat, vereinigten sich die Kollegen, um durch gegenseitige Aussprache die höhere Bedeutung ihres Wirkens, die Aufgaben und Gesetze der Kunst sich zu vergegenwärtigen und auf der anderen Seite, um den Direktor und Regisseur von vielseitigen Arbeiten und Pflichten zu entlasten. Aus der Mitte der Komödianten heraus

Digitized by Google

wurde hier, wenn auch unter verfehlten Bedingungen, das Wagestück unternommen, dem Treiben der Bühne eine leitende Idee, eine Tendenz zu geben. Dieser Gedanke, die Schauspieler erst durch das Bewußtwerden ihrer Gesetze zu Künstlern und durch Stärken des Korporationsgeistes zu einem Stande zu machen, ist seit Eckhofs Versuch lebendig geblieben. Devrient erinnert an die „Versammlung" der Schauspieler am Wiener Nationaltheater 1778/79, an Dalbergs Ausschußsitzungen in Mannheim um 1783, an Goethe (Wilhelm Meister), an den Berliner Schauspielerverein 1834—39. Von Eckhof selbst stammen die 24 Artikel der Verfassung dieser Akademie, die ersten Gesetze der deutschen Schauspielkunst. In den Sitzungen der Akademie wurden diejenigen Schauspiele verlesen (Leseprobe), die gespielt werden sollten, die Charaktere und Rollen der Stücke gründlich und genau untersucht und „vernünftig" überlegt, wie sie gespielt werden könnten und müßten; ferner wurden „unparteiische" kritische Betrachtungen über die aufgeführten Stücke angestellt, und man prüfte, „wie etwa untergeschlichene Fehler abgeschafft oder verbessert werden können". Fernere Aufgaben der Akademie bestanden in „vernünftigen Abhandlungen und Erläuterungen über die Schauspielkunst überhaupt und über abgesonderte Teile derselben" und in „bescheidenen Anmerkungen über unsere Pflichten im allgemeinen Leben, insoweit sie mit der Aufnahme der Gesellschaft und unseren Theaterverrichtungen in Verbindung stehen". Aufgabe der Akademie war auch eine Art Kunstpolizei gegenüber Mitgliedern, die sich etwa von ihr ausschließen sollten. Alle Beratungen, Beschlüsse, Kritiken aber der Akademie sollten geheim bleiben, vor allem die 24 Artikel selbst, „bey Strafe von zwey Mark, oder noch höher, nach Befinden der Sache und Mehrheit der Stimmen".

Devrient vermehrt nun unsere Kenntnis von der Wirksamkeit dieser Akademie durch die erstmalige Veröffentlichung einiger Reden, die Eckhof in ihr gehalten, hochwichtiger Denkmale der Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Aus der einleitenden Rede Eckhofs ist seine Definition der Schauspielkunst bemerkenswert: er sagt, sie bestehe darin, „durch Kunst der Natur nachzuahmen und ihr so nahe zu kommen, daß Wahrscheinlichkeiten für Wahrheiten angenommen werden müssen, oder geschehene Dinge so natürlich wieder vorzustellen, als wenn sie jetzt erst geschehen". Diese Bestimmung wird später dahin erweitert, daß die Theorie der Naturnachahmung nicht eher erlernt sei, „als bis man durch geschickte Bewegung und Anwendung seines Körpers den erdichteten oder angenommenen Zustand seiner Seele als wirklich glaubend machen könne, und daß man in der Praxis derselben so weit zu bringen vermögend sey, daß man in diesem angenommenen Zustande durch Kunst die Kräfte der menschlichen Seele zu übertreffen scheine". Merkwürdig ist es auch, wie Eckhof trotz aller Verehrung vor den Franzosen als Lehrmeistern der Kunst warnt, nichts von ihnen zu behalten oder anzunehmen, „was mit der Natur nicht übereinstimme und auf dem Probierstein der Wahrscheinlichkeit für bewährt gefunden werde". Vermutlich Ende Juni, im Jahre 1754 wurde dieses groß gedachte Unternehmen der Schauspielschule zu Grabe getragen. Es starb an der Kleinlichkeit der Mitglieder. „Ich war Mensch, als ich sie stiftete, und konnte alle die Hindernisse, die Widerspenstigkeiten, die elenden Spöttereien nicht vorhersehen" — dieses Wort des Gründers sagt Alles. Mit Eckhof, dem hervorragendsten Mitglied der Schönemannschen Truppe, begegnet sich der Direktor, wie dessen Vorreden zu seinen Schauspielsammlungen bezeugen, in der Verteidigung der moralischen Wichtigkeit der Bühne und des Standes der Schauspieler gegen Angriffe namentlich von Seiten der Geistlichkeit.

Eine der hervorragendsten theatergeschichtlichen Arbeiten der Gegenwart begrüßen wir in Johannes Boltes Geschichte des Danziger Theaters im 16. und 17. Jahrhundert (Bd. XII). Nicht nur die Fülle des Materials, das hier zusammengetragen ist, auch die chronologische Anordnung des Stoffes, die sorgfältigen Nachweise der Quellen, der Vergleichswerke, das Register der Orts- und Personennamen sowie der Dramentitel, die umfassende Kenntnis der einschlägigen Literatur, auch in außerdeutschen Sprachen, kennzeichnen dieses Buch als ein Muster von Gründlichkeit, Sorgfalt und Forschereifer. Die große Masse des vom Jahre 1522 bis zum Jahre 1733 führenden Stoffes ist Neuland in des Wortes wahrer Bedeutung. Ein orientierendes Vorwort über die Entwicklungsstufen des Danziger Theaters gibt in Kürze und Anschaulichkeit die Grundlinien der Ergebnisse der Boltes chen Forschungen. Von den Anfängen der Schauspielkunst in Fastnachtsspielen und Umzügen, den Schulkomödien werden wir zu den Berufsschauspielern geführt, besonders den englischen, den deutschen Wandertruppen, unter ihnen der berühmten Veltenschen, werden über ihre Stücke, ihre Spielweise, ihre wirtschaftlichen Verhältnisse in so eindringlicher Weise belehrt, daß jeder auf dem engen Boden des Bühnenlebens einer Stadt einen tiefen Blick in das Bühnenleben der beiden Jahrhunderte überhaupt thun kann. Wer sich mit deutscher Theatergeschichte wissenschaftlich beschäftigen will, wird Boltes Werk gründlich studieren müssen, schon um der Gefahr zu entgehen, Entdeckungen zu machen, von denen in dem Text und in den Anmerkungen bei Bolte schon hunderte gemacht sind. Denn hier tritt kein Neuling auf den Plan, sondern einer, dem die deutsche Theatergeschichte schon viel verdankt und dessen Name daher längst angesehen ist. Auf nähere Einzelheiten können wir hier nicht eingehen (wir haben es an anderer Stelle, in den „Blättern für literarische Unterhaltung" gethan), wir begnügen uns mit dem Ausdruck warmen Dankes für diese Gabe. Nur auf die Mitteilung zweier, bisher ungedruckter Stücke der englischen Komödianten im Anhang sei noch kurz verwiesen. Dem ganzen Unternehmen aber der Theatergeschichtlichen Forschungen wünschen wir einen glücklichen Fortgang.

Leonh. Lier.

Musik.

Wichtigere Musikaufführungen.

Prager Bericht.

Auf dem Gebiete der Musik war das Erträgnis dieser Spielzeit noch geringer als in anderen Jahren. Unsere Konzerte bringen fast nie eine Neuheit von Belang an den Tag und die Theater, in denen das eigentliche Musikleben unserer Stadt pulsiert, haben es auch fast nur mit anderwärts erprobten Werken versucht. Das deutsche Theater führte eine, der Phantasie seines Orchestervorstands Kohout entsprungene einaktige Oper „Stella" dem Publikum vor, welches mit Lorbeeren, Beifall und andern Ergüssen des Lokalpatriotismus bekundete, daß der Autor

Digitized by Google

nicht vergebens mit krassen Effekten auf den vulgären Geschmack spekuliert hatte. Die Geschichte Stellas spielt im Zirkus. Ein Graf, eine hübsche Seiltänzerin und ein eifersüchtiger Clown — damit ist die Handlung von selbst gegeben. Der geschickt gemachten Musik zu dieser Moritat fehlt die Wahrheit der Empfindung; sie ergeht sich durchaus in falschen Affekten. Die Verwendung des Xylophons im Opern-Orchester ist meines Wissens neu und muß als Mittel zur Charakterisierung in einer Zirkusgeschichte wohl gestattet sein. Das tschechische Theater brachte gleichfalls ein heimisches Kunstgewächs, die Oper „Hedy" von Zdenko Fibich, deren Text die bekannte Haidee-Episode in Byrons „Don Juan" zum Vorwurf hat. Fibich, der bewährte Meister, hat sein Werk diesmal noch nicht recht ausreifen lassen. Auch scheint die Muse ihn seltener besucht zu haben als sonst, und an ihrer Stelle fand sich der Geist des „Tristan" zu Gaste ein. Den Gipfel der Oper bildet ein prächtig gesteigertes Ensemble: auf dieses Fach verstehen sich ja die tschechischen Komponisten alle vortrefflich. Aber die motivische Erfindung ist recht dürftig — das können all die Ehren, womit seine Landsleute Fibich überschütteten, nimmermehr verdecken.

Ein merkwürdiges Ereignis darf ich nicht übergehen. Am 25. April führten Dilettanten, Mitglieder des Mozartvereines, im neuen deutschen Theater die „Zauberflöte" zu Gunsten des Mozartdenkmals auf. Das verdient unter allen Umständen beachtet zu werden: man denke nur, was dazu gehört, um dieses Wagnis mit Leuten, die nie vorher auf der Bühne gestanden haben, glücklich auszuführen. Man ging hin in der Meinung, es handle sich um eine „Hetz", und sah eine Aufführung voll Plastik und Leben. Wie schön hoben sich die melodischen Linien heraus, welch edle Züge gewannen die durch geistloses Herunterhudeln trivialisierten Weisen durch die richtigen langsamen Tempi, zu denen man sich Zeit ließ. Alle Achtung vor diesen Dilettanten, die unsern Berufssängern in vieler Hinsicht eine nützliche Lehre erteilt haben.

Das wäre so ziemlich alles Meldenswerte aus der altberühmten Musikstadt Prag. Wir sind stolz auf unsere künstlerische Vergangenheit, wir wissen uns ihr Bild jederzeit wieder neu zu beleben — aber damit sind wir zufrieden. Mit der Musik der Gegenwart, die anderwärts so sehr um Anerkennung ringt, stehen wir in gar keinem Zusammenhang, wir wissen kaum, daß eine solche überhaupt lebt. Wir liegen, besitzen, schlafen und träumen und lassen draußen in der Welt die Ideen der Modernen aneinanderschlagen. R. B.

*** Musikliteratur.**

Franz Liszt als Psalmensänger und die früheren Meister. Von L. Ramann. Beitrag zu einer musikalischen Psalmenkunde. Mit Notenbeispielen. (Leipzig, Breitkopf & Härtel. Mk. 1.50).

Das Büchlein verherrlicht Liszt als Psalmenkomponisten oder, wie die Verfasserin in der ihr eigenen, aus ihrer umfangreichen Liszt**biographie** bekannten, hochtönenden Ausdrucksweise zu sagen **liebt**, als „Psalmensänger". Vorher geht ein Abriß der Geschichte des Psalmenkomponierens, der für einen in Buchform ausgegebenen Essay entschieden zu dürftig geraten ist. Luther, der Finder gewaltiger Psalmenweisen wird ganz übergangen, desgleichen fehlt der Hinweis auf Goudimel, dessen Psalmenkompositionen für die Ausbildung der deutschen Metrik im 17. Jahrhundert so bedeutsam wurden. Einige Andeutungen, inwiefern das bald stärkere, bald schwächere Befassen mit den Psalmen kulturhistorisch aus gewissen Strömungen im Geistesleben der Völker sich erklärt, hätten nicht unterbleiben dürfen, und im besondern für unser Jahrhundert war zu zeigen, wie Mendelsohns Vorgang eine Flut schaler, schulmäßiger Psalmenwerke und im Gefolge bei selbständigen Geistern Ekel vor allem Psalmenkomponieren hervorrief, bis Liszts Vorstöße wiederum das Interesse daran erweckten. Den absoluten Kunstwert der Lisztschen Psalmen kann ich allerdings nicht so hoch anschlagen wie die Verfasserin in ihrer Panegyrik, ich halte aber ihre Ausführungen im Einzelnen immerhin für belehrend und lesenswert. Der geschichtliche Ueberblick über die Psalmenkomposition indessen muß bei einer Neuauflage unbedingt vertieft und erweitert werden.

R. Batka.

Bildende Künste.

*** Berichte über bildende Kunst.**

Berliner Bericht.

Die Berliner Kunstausstellung. I.

Es ist in diesem Jahre schwerer als je zuvor, den Lesern des Kunstwarts eine Anschauung von der Berliner Kunstausstellung zu geben. Zur Erinnerung an die vor 200 Jahren erfolgte Gründung der Berliner Akademie wollte man etwas recht Großartiges schaffen und ist dabei leider ins Massenhafte geraten. Nicht weniger als 3700 Werke sind in dem Palaste am Lehrter Bahnhof angehäuft; ein umfassender innerer Umbau hat günstigere Lichtverhältnisse geschaffen, aber leider auch die behängbaren Wandflächen wesentlich vermehrt und eine ungemein verwirrende Raumeinteilung verursacht. Nimmt man hinzu, daß das Mittelgut und das Wertlose ganz beherrschend sich geltend macht, so darf man wohl sagen, daß die Wanderung durch diesen riesigen Kunstjahrmarkt wenig Erfreuliches bringt. Die Massenhaftigkeit macht es unmöglich, in die eigentliche Entwickelung der Kunst einen förderlichen Einblick zu erhalten. Nur das Ausland und die kleineren deutschen Kunststätten, die ihre Ausstellungen beschränkt haben, geben ein leidlich geschlossenes Bild; Berlin und München, die die größte Zahl von Sälen einnehmen, fallen so vollständig ab, daß der Gesamteindruck der Ausstellung sich schon dadurch sehr verzerrt.

Eigentlich hat Berlin nur ein wirklich bedeutendes Werk Berliner Ursprungs aufzuweisen: das „Idyll" von Ludwig von Hofmann, — eben dem Hofmann, dessen Arbeiten vor wenigen Jahren noch von der Ausstellung zurückgewiesen wurden. Ein Paar am Rande eines Sees, sie ordnet, aufrecht stehend, ihr Haar, er ruht in lässiger Haltung im Grase. In hellen Farben lacht die Landschaft, rosige Wolken ziehen drüber hin. An dem Bilde ist wohl Manches auszusetzen. Besonders sind die Bäume so ungenügend gemalt, daß sie wie große Heuschober aussehen; und irre ich nicht, so ist auch in der Darstellung der Körper nicht alles in richtigen Verhältnissen gehalten. Aber so viel Adel, Schönheit und Phantasie liegt in dem Werke, daß diese Mängel nicht sehr ins Gewicht fallen; und was besonders erfreulich ist, es scheint mir ein intimeres Naturstudium zu zeigen, als Hofmanns jüngste Arbeiten. Wenn dieß ungewöhnliche und schönheitsreiche dekorative Talent eine enge Fühlung mit der Natur gewinnt, so darf man sich meiner Meinung nach wahrhaft große Werke ver-

Digitized by Google

sprechen, Werke, in denen klassischer Adel sich mit moderner Stimmungsfülle vereint.

Zwei andere bedeutende Werke, die in den Berliner Sälen hängen, können doch nicht Berlin zugeschrieben werden. Hans Olde hat in der Nähe von Kiel seinen Wohnsitz. Sein „Mann und Stier" scheint mir stellenweise verzeichnet, aber die Kraft des Naturgefühls, die diesen ausgezeichneten Künstler kennzeichnet, spricht so stark aus dem Bilde, daß sie in dieser Umgebung etwas Berauschendes hat: Erdgeruch und Blütenduft und schwere Sommerglut dringen mit einem Male durch die Atmosphäre von Öl und Firnis. Fritz Mackensen ist einer von den Worpswedern. Sein „Gottesdienst" hat schon in München die goldene Medaille erhalten, und wirklich müssen wir bis auf Leibl zurückgehen, um solche herbe Innerlichkeit und Treue der Schilderung zu finden. Aber ich meine, Mackensen ist über Leibl in der Feinheit der landschaftlichen Schilderung hinausgegangen: gerade durch die keusche Vorfrühlingsstimmung in diesem kargen niederdeutschen Lande enthält der Gottesdienst etwas eigenartig Innerliches, Ernstes, Wahres.

Nun kommt eine Reihe guter Werke: von Feldmann stimmungstiefe Landschaften, ein Blumenkorso von Stahl, der ein ausschließlich malerisches Interesse bietet, in dieser Hinsicht aber hervorragend ist, leuchtende Naturstücke von Leistikow, andere gute Arbeiten von Vogel, Skarbina, Hans Herrmann, Dettmanns Höniger u. A. m. Die Arbeiten der bekannten älteren Meister erwähne ich nicht: sie bieten schlechterdings nichts Neues, weder in Bezug auf die persönliche noch auf die Gesamtentwickelung. Und dann kommt eine Menge Mittelgut, und der Rest ist Schweigen. Korrektheit und Sorgfalt ist das manchmal wohlthuend berührende Charakteristikum des Berolinismus; Mangel an Wagemut, an Phantasie, an Schönheit und Frische sind sein unersetzbares Manko. Wehe, wenn die Berliner phantastisch werden! Dann werden Aktstudien zutage gefördert, bei denen plebejische Gestalten von unverkennbarer Provenienz poetische Ideen versinnbildlichen sollen. Dann phantasiert ein Hendrichs über die nordische Göttersage. Die Berliner Landschaft, wie sie Vorgang, Flickel, Müller-Kurzwelly u. a. vertreten, hat nach meinem Gefühl an Frische gegen früher verloren. Die Bilder-Novelle ist in den Hintergrund getreten. Im Porträt machen sich hier und da, vielleicht unter amerikanischem Einflusse, Anläufe zu geistreicherer Auffassung geltend (K. Ziegler, J. Gentz). Statt des Militärbilds ist das Marinebild in Mode gekommen.

München zeigt im Ganzen einen etwas frischeren, etwas moderneren Zug. Man wagt mehr. Aber nach den hier ausgestellten Arbeiten zu urteilen, ist es ein blindes Drauflosgehen, das doch in den meisten Fällen zu nichts Rechtem führt. Die Sezessionisten fehlen ganz. Die Landschaft zeigt durchweg einen wahreren, frischeren Ton, als bei den Berlinern; die Schotten haben ersichtlich auf sie eingewirkt. Hier und da macht sich ein Zug von Größe und Schönheit bemerklich, wie bei dem phantasievollen Schuster-Woldan, der aber koloristisch gar nicht genügt. Dazwischen aber wieder zahlreiche Ladenhüter ohne alle Eigenart und ohne künstlerischen Wert. So kann ich im Ganzen genommen den Münchnern, nun ihre Sezession fehlt, diesmal keinen großen Vorzug einräumen.

Zwei Künstler aber retten Münchens Kunst: Lenbach und Corinth. Lenbach hat zwei weibliche Bildnisse gebracht, die höchst wirksame Pendants bilden: blondhaarig, jung, aufblühend, unschuldsvoll die Eine; dunkel, reif, begehrend die Andere; beide in der Charakteristik so schlagend, in der Erfassung des Lebendigen so unmittelbar, in der Formengebung so souverän, daß man darüber die fast nur andeutende Ausführung ganz vergißt. Bei der „Schlangenkönigin" wirkt nun leider die schwärzliche, fast schmierige Farbengebung störend: aber welch königliche Haltung, welch dämonischer Zauber, welch sprühendes Leben in der Gruppe!

Weil es nun aber bei Lenbach schließlich schon nichts mehr ausmacht, ob er ein paar Meisterwerke mehr oder weniger bringt, so nenne ich Louis Corinths „Kreuzabnahme" das Hauptwerk der Münchener Abteilung. Um den dahingeschiedenen Heiland seine Jünger und seine Frauen, Personen aus dem Volke, weder schön noch gebildet, aber ganz voll von ihrer Empfindung. Nur Magdalena vermag ihren Schmerz auszuströmen, sie hat schluchzend den Leichnam umfaßt. Die greise Maria ist versteinerter Kummer. Die Männer blicken scheu auf das Ungeheure, als zweifelten sie noch, als begriffen sie es nicht, daß Jesus wirklich am Kreuze den Tod erlitten habe. Das alles ist mit wahrhaft großartiger Kraft und in einfacher, aber wirkungsvoller und lebendiger Anordnung gegeben; und ich möchte es als einen besonderen Beweis für die Wahrheit der in dem Bilde lebenden Empfindung anführen, daß die Gestalt des toten Heilands ganz der Mittelpunkt bleibt, obwohl die Figuren der Leidtragenden aufs sorgfältigste behandelt sind.

Ueber Düsseldorf — das „alte Düsseldorf" — ist wenig zu sagen. Es sieht aus, als ob es in der Malerei eine neuere Entwicklung nicht gäbe. Man hat da noch immer die Neigung zu novellistischen Stoffen, man malt schwer und dunkel, man strebt nach „vollständiger", bis ins kleinste durchgeführter Malerei. Die Genrebilder machen den richtigen Eindruck von Atelier-Arbeiten, den Landschaften (den einzigen Petersen-Angeln allenfalls ausgenommen) mangelt es vollständig an Luft und daher an Stimmung. Die Düsseldorfer Sezession hat daher offenbar ihre Hauptaufgabe in der Erfassung der atmosphärischen Stimmungen gesucht, und sie hat sich dabei gute Vorbilder aus dem nahen Holland gewählt. Die Landschaften von Bochmann, Dirks, H. Hermanns, Wendling, Becker, E. Kampf, Heimes, Liesegang u. a. zeichnen sich durchweg durch feine Lufttöne und wahrhaft malerische Auffassung aus. Eine wirklich tüchtige Landschafterschule hat sich hier gebildet, die besonders die Erscheinungen der Ebene mit Verständnis und stiller Naturfreude behandelt. Olof Jernberg darf nicht vergessen werden, der aus seiner schwedischen Heimat kühnere Töne und breiteren Vortrag mitgebracht hat, als die jungen Düsseldorfer sonst zeigen. Außer der Landschaft ist nicht viel Bemerkenswertes. Frenz ist sicher ein Künstler von Phantasie und Kompositionstalent. „Der Frühling küßt die Erde" ist ersichtlich aufrichtig empfunden und hat daher auch Stimmung; aber ich gestehe, daß mir diese Darstellung, wie auch die anderen mir bekannt gewordenen Arbeiten von Frenz, einen Zug zum Sinnlichen zu zeigen scheinen, mit dem ich mich nicht befreunden kann.

An die Düsseldorfer Sezession darf Karlsruhe angeschlossen werden, das den alten Ruhm seiner kräftigen und gesunden Landschaftsmalerei behauptet. Schönleber hat kaum ein schöneres Werk geschaffen, als das Herbstbild aus Rapallo, auf dem die gelben Fluten so

Digitized by Google

wild daherbrausen. Es zeichnet die Karlsruher fast durchgängig eine gewisse Größe der Form aus, vereinigt mit einer ruhigen und gesunden Auffassung; die feinen Wassernebel, die schwere Luft, die die Werke vom Niederrhein kennzeichnet, sind hier natürlich nicht zu finden, und darum liegt die Stärke der Karlsruher in der Form, die der Neu-Düsseldorfer in der Luftstimmung. Hellwag, Euler, Kampmann, Bergmann, von Volkmann haben gute Arbeiten dieses Stils gebracht.

So behauptet auch Weimar mit Hagen, Merkel und Anderen seine Stellung gut. Hier liebt man ganz einfache Vorwürfe, die man mit liebevollem Verständnis in hellen Tönen behandelt. Als ein sehr beachtenswertes neues Talent ist mir Fritz Brändel aufgefallen, der ein paar Schnee- und ein paar Wasserbilder ausgestellt hat. In jedem dieser Bilder ist der landschaftliche Charakter, das Unterscheidende, hier die Schneestimmung, dort das immer reizvolle feuchte Element, mit ganz ausgezeichneter Sicherheit getroffen, dabei ist die bildmäßige Anordnung von einfacher Schönheit, und der Vortrag ist breiter und kühner, als er sonst bei den Weimaranern zu sein pflegt.

Mit Dresden endlich steht's ähnlich wie mit Düsseldorf. Von „Dresden" ohne weiteren Zusatz wendet sich der Gast mit Grausen — ich kann's wirklich nicht anders sagen. Zum Glück ist es sehr wenig. Die Dresdener Sezession hingegen tritt für Berlin zum ersten Male als eine geschlossene Gruppe in die Erscheinung und bringt doch so viel Eigenart und so viele Talente zur Geltung, daß ich sie als das eigentliche Ereignis der deutschen Abteilung der Ausstellung bezeichnen muß. Darf ich mit einigen Worten das Kennzeichnende andeuten, so scheint mir, daß hier die Stätte des Weichen, Anmutigen, Diskreten ist. Dies gilt allerdings nicht für den kraftvollen Lührig, der Steindrucke ausgestellt hat, von denen die badenden Amazonen in günstiger Weise an die Größe und Naturwahrheit Klingerscher Formengebung erinnern. Auch Kühl muß ausgenommen werden, der seine Ausbildung in Frankreich genossen hat. Aber der eigentliche Dresdener Stil scheint sich mir in der Landschaft zu zeigen, in der sich überall eine gewisse stille Anmut der Form offenbart. Da ist P. Baum, der mit seinen feinen hellen Tönen einfache Vorwürfe überaus lebenswahr gestaltet. Aehnlich Müller-Breslau und Bantzer, die aber in ihren Bildern eine beschränktere Tonskala verwenden. Da sind Simonson und Sterl mit Werken von weichen Stimmungen. Dann das Künstlerpaar Emilie Medis-Pelikan und Karl Medis, interessant im Unterschiede ihrer künstlerischen Physiognomieen. Denn sie scheint mir ein vorwiegend formales Talent, das glückliche Vorwürfe farbenfroh und festlich ausführt, ohne zur rechten Stimmung zu gelangen, immerhin mehr eine glückliche Hand, als eine starke Kraft. Umgekehrt empfinde ich in Medis' Bildern eine entschiedene poetische Kraft, eine eigenartige Stimmung, während doch die Ausführung (wie in dem sehr harten „Birkenwald") zu wünschen übrig läßt. Pietschmanns erstes Menschenpaar, das in die sonnenglühende Landschaft hinausblickt, zeigt koloristisches Gefühl und Kompositionstalent, doch entspricht der Größe der aufgewandten Mittel nach meinem Empfinden das Maß der erzielten Stimmung nicht.

Dies wäre also ein neuer Faktor in unserer Kunstentwickelung, mit dem zu rechnen wäre, und daß sich unsere kleineren Kunstzentren so ehrenvoll halten, ja zum Teil so rüstig vorwärts streben, das ist ja auch nur erfreulich. Daß das Schwergewicht unserer Kunst nach wie vor ganz vorwiegend in der Landschaftsmalerei liegt, wird dem Leser nicht entgangen sein.

Albert Dresdner.

• Heinz Heim.

Nun jährt es sich, daß wir einen zur Ruhe betteten, der als Fünfunddreißigjähriger schon ein Meister war und von dem sich doch Junge wie Alte für unsre deutsche Kunst noch Höheres versprachen, wie Hohes er schon gegeben hatte.

Wenn man Rembrandt als die höchste Spitze nordisch-germanischer Kunstübung bezeichnen darf, so darf man vielleicht wenigstens den Glauben hegen, daß seine Art, die germanische Wirklichkeitsfreude, die das Irdische verinnerlicht, nicht Ueberirdisches, Erdachtes zu verwirklichen, zu verirdischen sucht, bestimmt ist, das kommende künstlerische Zeitalter der Deutschen zu charakterisieren:

„Oeffne den umwölkten Blick
Ueber die tausend Quellen
Neben dem Durstenden".

Alle geistigen Aeußerungen aus einer Quelle, aus einer Volksindividualität sind einheitlich, mögen sie sich auch auf anscheinend sehr auseinanderliegende Gebiete beziehen. Andere Völker haben den eigentlichen Beruf der Deutschen, das, was der deutsche Geist der Welt zu sagen hat, in der Weisheit des Alten von Weimar gefunden, in der frohen Botschaft, die schon in der Reformation zu tagen begann, die der mönchischen Negation alles Menschlichen das „Gedenke zu leben" entgegenstellte, die schon in dieser Welt, in dem, was in uns geschieht, und in der eigenen Brust ihren Gott erkennt und ihn den Brüdern zeigt, die in allem Wirklichen und Werdenden, auch im Kleinsten und Geringsten die Spuren des Ewigen sieht.

Der Darmstädter Kunstverein hatte nach Heims Tode eine kleine Ausstellung seiner Werke veranstaltet, die sein Schaffen recht gut überblicken ließ. Die klassischen Rötelzeichnungen des Künstlers sind in Deutschland bekannt. In ihrer vollendeten Wirkung und Ausdrucksfähigkeit bei einer so verblüffenden Einfachheit der Mittel gemahnen sie geradezu an die Zeichnungen Holbeins. Noch während der Krankheit des Künstlers entwickelte sich seine Kunst. Die älteren Zeichnungen, z. B. die nicht lange nach seiner Rückkehr aus Paris noch in Mainz entstandenen drei Männer im Invalidenhaus, kommen, so vortrefflich sie an sich sind, doch gegen die aus den letzten Jahren nicht auf; gegen die Freiheit und das Malerische dieser haben sie etwas französisch Korrektes, etwas „zeichnerisches". Die Aehnlichkeit seiner Bildniszeichnungen überrascht einen immer von neuem; wieviel Geistiges, wieviel von der Persönlichkeit steckt in diesen paar Strichen. Man kann bei Heim nicht von „Treffen" reden; das hat immer die Nebenbedeutung des Zufälligen; die Heimschen Bildnisse sind alle sprechend ähnlich, alle ausnahmslos.

Auch in seiner Art zu malen hatte der Künstler gerade in den letzten Jahren sich von den Schulreminiszenzen freigemacht, eine eigne Sprache gefunden, die in ihrer sachlichen, von jeder Manieriertheit freien Weise seine ganze Eigenart spiegelte. Heim war auf dem besten Wege, einen Stil im eigentlichen und höchstem Sinne des Wortes zu entwickeln; noch hatte er seine letzten Schritte hier nicht gethan. Man konnte an den ausgestellten Bildern, obwohl die meisten aus den letzten Jahren waren, seinen Werdegang verfolgen. Ein Studienkopf war da

Digitized by Google

noch ganz Löfftzschule. An späteren war die Pariser Schule zu erkennen. Mit breiter malerischer Meisterschaft und Freiheit war dagegen, um von den späteren Sachen nur eines hervorzuheben, was mir allerdings gerade in dieser Hinsicht vielleicht das Hervorragendste zu sein scheint, das Mädchen im dunklen Kleid am Fenster hingestrichen.

Wunderbar sind die Hände, die Heinz Heim gemalt hat. Viele, auch große Meister haben darin eine Schablone, die sie überall wiederholen; Van Dyck gibt bekanntlich fast allen seinen dargestellten Personen dieselbe langgestreckte, äußerlich-aristokratische Hand. Die Hand ist aber etwas sehr individuelles; in ihrer Form und Bewegungsart steckt ungemein viel von der Persönlichkeit. Heinz Heim holt das heraus; auf seinen Bildern hat jede Person wie in der Natur ihre ganz besondere Hand, die nur ihr gehört, und die zur Charakteristik ihr gewichtig Teil mitspricht. Wie meisterhaft sind die Hände des Alten, der sich am Oefchen wärmt und die der zwei Pfründner am Bett; man sieht ihnen frühere harte Arbeit, aber zugleich an, daß sie jetzt ruhen.

Nichts Menschliches, das nicht einen tiefen und heiligen Sinn hätte, man sieht ihn nur oft erst im Spiegelbilde einer echten künstlerischen Subjektivität. Schade, daß uns der Raum zu dem Versuche fehlt, an eingehender Besprechung einiger Heimschen Bilder nachzuweisen, wie aus dieser vollkommen realistischen Malerei das Licht seelischen Gehaltes aufleuchtet. Es ist nicht nur die stoffliche Aehnlichkeit, die uns dann und wann bei Heims Bildern an Holbein oder Dagnan-Bouveret oder Leibl denken läßt; die Heimsche Kunst ist der dieser Meister innerlich verwandt. Mit Leibl teilte Heim auch die Neigung, ganz in dem, was er darstellte, zu leben; wie Leibl in Aibling, so lebte er, wenn ihm der Zustand seiner Gesundheit nicht die mütterliche Pflege unentbehrlich machte, in Schlierbach im Odenwald unter den Menschen seiner Bilder, und er lebte wirklich mit ihnen. Aber Leibl ist von Geburt Niederdeutscher, Kölner; Heim gehörte dem hessischen Lande, das er malte, auch nach Geburt und Rasse an.

So gab er Bauernmalerei. Das sind nicht die sentimentalen biederen Landbewohner der Düsseldorfischen Zeit, auch nicht die ebenfalls noch etwas salonmäßig aufgeputzten Tiroler von später; das sind wirkliche Bauern, und zwar Odenwälder, wie die Leibls bayrische; die Scheidung nach landschaftlichen Besonderheiten ist hier aufs schärfste ausgesprochen. Das sind typische Bauern, einfach aber wahr in ihren Gefühlen, klar und unzerrissen in ihren Lebensäußerungen; die Grundformen des Menschenlebens, wie Viktor Hehn sagt, liegen ja beim Bauern noch durchsichtiger zu Tage als anderswo, weil er noch einheitlicher, geschlossener ist, und die Hauptbeweger: der Hunger und die Liebe.

Es hat Heinz Heim in den letzten Jahren an Anerkennung nicht gefehlt; mehrfach schlug er Professuren aus; er zog es vor, ungestört durch Lehrthätigkeit — obwohl er früher in München gerade als Lehrer bemerkenswerten Erfolg gehabt hatte — und auch unbeeinflußt durch das Getriebe einer größeren Kunststadt seiner Arbeit zu leben. Um die Kraft zu ihr seiner Krankheit abzuringen, versagte er sich alles, glücklich, wenn er nur schaffen konnte. Sittliche und schöpferische Kraft ist ja immer miteinander verwandt. Zu einem besuchenden Freund sagte er zehn Tage vor seinem Tode ganz ruhig, es habe keinen Zweck, wenn er auch wirklich davonkomme, da er ja doch wahrscheinlich nicht mehr arbeiten könne. Die Wirklichkeit zeigte sich hier wieder einmal tragischer als ein Trauerspiel. E. J.

Vermischtes.

* Schriften über Aesthetik.

Der gute Geschmack. Aesthetische Essays von Lothar Abel. Mit 129 Abbildungen. (Wien, A. Hartlebens Verlag. Mk. 8.—.)

Der Verfasser sagt in der Einleitung, das große gebildete Publikum habe heute das Streben, nur durch „leichtfaßliche" Lektüre, nicht durch umständliche kunstgeschichtliche lehrreiche (!) Bücher über das Wesen des guten Geschmacks unterrichtet zu werden; er wage es daher, in den folgenden Essays allen Damen und Herren, welche Sinn für das Schöne bekunden, in Bezug auf Geschmack an die Hand zu gehen und die Lehren der Ästhetik möglichst einfach auseinander zu setzen. Wir sehen über mancherlei verwunderliches in der Kunstauffassung hinweg die schon hier zu tage tritt, und freuen uns vorläufig daß wir ein gut geschriebenes Buch bekommen sollen. Dann aber treffen wir auf Sätze wie diese: „Ein Gemälde unterscheidet sich durch das Kolorit (die Farbengebung) von einer bloßen Zeichnung, von einem Kupferstich oder Stahlstich, denn gerade in den Farben liegt ein Reiz, welcher unter gewissen Verhältnissen nicht viel geringer ist, als jener, welcher von der Schönheit der Form herrührt. So z. B. übertrifft die untergehende Sonne jede andere Schönheit der leblosen Natur, aber auch die aufgehende Sonne hat an Anmutigkeit nicht ihresgleichen. Es ist bekanntlich eine ziemlich schwierige Sache, von der wahren Schönheit in den Formen etwas Bestimmtes zu erkennen, obgleich man von allen Formen einen deutlichen Begriff fassen kann, aber ungleich schwieriger wird es, die Harmonie der Farbenschönheit zu beschreiben." Und so geht es weiter, oft sprudelt solche leichtfaßliche schöne Darstellung über die Herren und Damen wie ein Wasserfall. Gerade heraus: so schreibt man entweder im Halbschlaf oder bei einer Mißachtung der Leser, die ungehörig ist. Freilich, es kommen auch leichter dargestellte und sachlich klarere Stellen, z. B. wo Abel über die Echtheit in der Baukunst spricht. Aber vielfach fehlt es ihm an jedem tieferen Verständnis des Gegenstandes. Wenn er z. B. den Malern empfiehlt, sich gute sittliche Stoffe aus den dramatischen, epischen und lyrischen Dichtungen zu entnehmen, so beweist er damit doch eine Unkenntnis der elementarsten Schaffensbedingungen der selbständigen Malerei, die man heutzutage selbst bei einem gebildeten Laien kaum noch für möglich halten sollte.

Paul Schumann.

Digitized by Google

Lose Blätter.

Allerlei zur Rückschau.

Eine Haushalts-Aufstellung. Eine weit verbreitete Frauenzeitung suchte jüngst die Frage zu beantworten, wie ein kinderloses Ehepaar in einer Großstadt mit 9000 Mk. leben solle. Da kam die folgende Aufstellung heraus: „1. Wohnungsmiete 1500 Mk. 2. Wirtschaftsgeld der Frau 3000 Mk. 3. Heizung 250 Mk. 4. Steuern 650 Mk. 5. Kleidung des Ehepaares 1200 Mk. 6. Lohn und Krankenkasse für 2 Leute 450 Mk. 7. Bier und Wein 250 Mk. 8. Feuerversicherung 20 Mk. 9. Arzt, Zahnarzt 150 Mk. 10. Zeitungen, Zeitschriften 2c. 50 Mk. 11. Reparaturen, kleine Beschaffungen 180 Mk. 12. Lebensversicherung, Vergnügen, Wohlthätigkeit, Geschenke, Vereine 1320 Mk. — zusammen 9000 Mk." Sollten größere Ersparnisse für die Zukunft erwünscht sein, das wird dazu noch bemerkt, „so müßten die Beschränkungen in den sieben letzten Positionen gemacht werden, da in den ersten fünf kaum etwas zu ändern sein dürfte". Ich glaube nicht, daß man den Geist, der die meisten unserer sogenannten besseren Kreise beherrscht, in gleicher Knappheit schärfer kennzeichnen könnte, als durch diese Aufstellung. Also daran, daß zwei junge Eheleute 3000 Mark jährlich für Essen und Trinken und 1200 Mark jährlich allein für ihre persönliche Kleidung verbrauchen, „dürfte kaum etwas zu ändern sein", aber z. B. von den 50 Mark für „Zeitungen, Zeitschriften 2c." ließe sich zur Not noch abknapsen. Und wo bleiben die Ausgaben für Bücher, aus denen man lernt und mit dem Genusse, der nährt, genießt, wo die Ausgaben für dieses und jenes Bild, das man erwirbt u. s. w.? Vielleicht sind sie unter der Pauschalsumme von 1320 Mark versteckt, wo wohl auch noch Theater-, Konzert- und Ausstellungsbesuche als „Vergnügen" neben „Lebensversicherung", „Geschenken", „Vereinen", der Badereise und der gleichfalls zu etwaiger „Beschränkung" mit empfohlenen „Wohlthätigkeit" zu vermuten sind. Welche geradezu entsetzliche geistige Blödheit stiert zwischen diesen Ziffern hervor, welche Blindheit beim Abwägen der Lebensgüter! Und doch beherrschen in der That die Anschauungen, aus denen auch diese Aufstellung hervorgegangen ist, unsere Gesellschaft.

Ein neues Denkmal wird die Reichshauptstadt schmücken, eine Statue, welche die deutsche Kaiserstadt selbst errichtet und die darstellen wird Herrn Rentier Simon Blad. Wer war Herr Rentier Simon Blad? Als er noch lebte, wußte man nicht viel von ihm, und was man wußte, war nichts Schönes: er war ein gerichtlich wegen Widerstandes gegen die Staatsgewalt, versuchter Bestechung und Mißhandlung auch abgestrafter alter Lüstling und scheint es u. a. geliebt zu haben, seine Dienstmädchen, nachdem er sie mißbraucht hatte, zu prügeln. Als er aber sein irdisches Gut bestellte, siehe, da vermachte er's der Reichshauptstadt Berlin unter der Bedingung, daß sie ihm setze „ein Denkmal aus Erz in ganzer Figur". Und der Magistrat erklärte dieses Testament mit nichten für eine schlichte Unverschämtheit, sondern er war der Ansicht, daß baar Geld lache, und er befürwortete somit die Annahme des Legats und seiner Denkmals-Klausel bei den Abgeordneten des berlinischen Volks. Da sprach denn im Stadtverordnetensale Herr Oberbürgermeister Zelle vergleichsweise von den reuigen Sündern früherer Zeit, die ihre Habe zu frommen Stiftungen hinterlassen, allerdings, ohne den Nachweis zu erbringen, daß sie sich dafür Denkmäler ausbedungen hätten. Keiner im hohen Kollegium redete gegen den Schacher, als wieder einmal ein Sozialdemokrat, Singer, der es sittlicher fand, auf das Vermögen zu Gunsten der unehelichen Kinder Blads zu verzichten. Man dachte anders, als er, man nahm das Geld und gab das Denkmal. Eine Bekanntmachung jedoch, die reichen Erblassern namens der Stadt Berlin Denkmäler zu billigen aber festen Preisen offeriert, ist bis jetzt an der Börse noch nicht ausgehängt worden.

Das Wiesbadener Schillerdenkmal muß seinen Platz vor dem dortigen Theater einem Denkmal des Kaisers Friedrich räumen, weil nach Ansicht der Stadtväter des letztern Verdienste um die deutsche Bühne größer als diejenigen Schillers sind — oder auch aus anderen Gründen. Wir unterschätzen nicht die Bedeutung eines Fürsten, der das Verdienst zum mindesten hatte: den geistigen Mächten der Kunst und Wissenschaft im Kreise seines Einflusses Achtung zu gewähren und zu verschaffen. Aber was ist Schiller uns Deutschen gewesen! Schreibt einmal einer die Geschichte des modernen Byzantinismus, so wird er der Wiesbadener Herren mit besonderer Liebe gedenken.

Wagner oder Saltzmann? Der „Fliegende Holländer" wird jetzt im Wiesbadener Hoftheater nach Grundsätzen aufgeführt, die, wie es scheint, auf besondere Anerkennung beim Kaiser abzielen. Dieser hat auch die szenischen Einrichtungen persönlich besichtigt, von welchem Besuche der Rheinische Courier zu melden weiß. „Der ganze Bühnenapparat wurde in Thätigkeit gesetzt, es donnerte und blitzte, und die Schiffsmannschaften, die die Szenerie belebten, übten ihre beruflichen Hantierungen aus. Die beiden Schiffe, welche im »Fliegenden Holländer« die Bühne passieren, sind nach den Skizzen des Marinemalers Saltzmann unter Leitung des Ober-Inspektors Schick hier hergestellt worden. Richard Wagners Vorschriften für die Handhabung der Segelschiffe 2c. sind, mit seemännischen Augen betrachtet, ein Unding, deshalb hat Herr Saltzmann eine Segelstellung konstruiert, bei der die Schiffe auch während des Gewittersturmes alle möglichen Stellungen (Anfahrt, Halten, Beidrehen 2c.) ausführen können. Die nach diesen Saltzmannschen Skizzen hier ausgeführten beiden Schiffe dürfen als die einzigen in Deutschland existierenden Theaterschiffe bezeichnet werden, die wirklich seegerecht hergestellt sind. Das prüfende Auge des Kaisers, der jede Schnur der Takellage genau kennt, ruhte mit großem Interesse auf den beiden Schiffen; ebenso verfolgte der Kaiser mit lebhafter Aufmerksamkeit die szenischen Effekte, und hochbefriedigt äußerte er nach der Vorführung, daß er sich das Gesehene so großartig nicht gedacht habe." Die Leistungen des Orchesters und der Solisten dagegen sollen mittelmäßig sein. Man weiß nicht recht, wer wurde also eigentlich aufgeführt: Wagner oder Saltzmann? Daß aber auch die Geisterschiffe zur Korrektheit angehalten werden, eröffnet große Ausblicke, da sich die Gespenster in der Kunst ja immer noch vielfach ohne rechten Sinn für Ordnung zeigen.

Digitized by Google

Der Offizier auf der Bühne hat sich unbedingt als Ehrenmann zu benehmen — man verstehe recht: auch wenn er bloß eine dichterische Gestalt in einem Stücke ist. Zu diesem Satze bekennt sich die Breslauer Theaterzensur, sie hat gegen ein Stück des dortigen Gymnasialprofessors Benedikt, „Zweierlei Blut", ihr Veto eingelegt, weil die Hauptfigur zu beanstanden sei. Dies ist nämlich ein Offizier, der seine Verhältnisse durch eine reiche Heirat „rangieren" will, dabei in einen Konflikt gerät, zu Grunde geht und andere mitreißt. Eine solche Gestalt, zumal in Uniform, sei auf der Bühne unstatthaft. Bemerkungen sind überflüssig und gehörten auch nicht in den Kunstwart, sondern in den Kladderadatsch, da die lustige Geschichte doch wohl selbst bei unseren Verhältnissen ein Kuriosum ohne Einfluß und Nachfolge bleiben wird. Auch das Verbot derselben Behörde gegen Hauptmanns „Weber" ist ja vom Oberverwaltungsgerichte aufgehoben worden.

Im Wiener Raimundtheater ist nun also an Stelle Müller-Guttenbrunns der Direktor Gettke eingezogen, und er hat vor der jüngsten Generalversammlung des Vereins auch schon eine Programm-Rede gesprochen. Über sein künstlerisches Programm allerdings hat er, der künstlerische Leiter, darin nichts gesagt, dagegen hat er, der künstlerische Leiter, versprochen: das Theater dividendenfähig zu machen. Der Mann hat also seinen Beruf erfaßt.

Gegen die Bayreuther Bühnenspiele schwangen im bayrischen Landtage einige Männer das Redeschwert. Das hatte die gute Folge, daß endlich einmal „eine genaue und zuverlässige Darstellung der thatsächlichen Verhältnisse" verbreitet wurde. Nach den „Münchner Neuesten Nachrichten" ergibt sich nämlich, „daß nicht nur die gegen das Unternehmen gerichteten Angriffe nach der finanziellen Seite durchaus unbegründet und haltlos sind, sondern daß sogar seitens der Verwaltung der Bühnenfestspiele seit ihrem Bestehen große Opfer im Interesse einer idealen Entwickelung der Bayreuther Kunst gebracht worden sind. Schon die eine Thatsache, daß die Erben Wagners bis jetzt noch keinen Pfennig aus dem Ertrage der Festspiele bezogen haben, beweist dies aufs schlagendste. Nach der ersten Aufführung des Ringes im Jahre 1876 ergab sich ein Defizit von ungefähr 250000 Mk. Die Bemühungen Richard Wagners, den Deutschen Reichstag oder irgend eine hochstehende offizielle Persönlichkeit für seine Sache zu interessieren, blieben erfolglos, und so mußte er selbst Mittel und Wege finden, das Defizit zu decken. Er verkaufte sämtliche Dekorationen, Kostüme, Requisiten, an den Impresario Angelo Neumann und veranstaltete bekanntlich Konzerte in London, die aber keinen materiellen Erfolg hatten. So blieb dem Meister also schließlich nichts übrig, als bei der Königl. Kabinetskasse ein Darlehen aufzunehmen und dagegen die ihm durch die Aufführung seiner Werke an der Münchener Bühne zufallenden Tantièmen zu verpfänden. Zehn Jahre lang fiel die ganze Einnahme aus den Tantièmen der Kabinetskasse zu. Nach dem Tode Wagners wurde ein Abkommen getroffen, wonach künftig nur die Hälfte der Einnahmen zur Tilgung der Schuld verwendet werden solle, und dieser Vertrag besteht heute noch. Die späteren Festspiele, seit dem Jahre 1882, ergaben kein Defizit mehr, sondern jedes Jahr sogar einen Überschuß von 50000 Mk. Dieser Überschuß wurde immer admassiert, sodaß ein Betriebsfond von gegen 300000 Mk. existiert. Dieser Fonds wird durch die jedesmal stattfindende Neueinstudierung eines Werkes vollständig absorbiert. Nach dem Tode des Meisters wurden den Erben für die Überlassung des Aufführungsrechtes des »Parsifals« 2 Millionen Mark geboten. Die Familie, welche sich mit Rücksicht auf die eigenartige Erhabenheit des Werkes und die hieraus entspringende Schwierigkeit der vollendeten Wiedergabe nicht entschließen konnte, das Werk an die Bühnen auszuliefern, lehnte das Anerbieten ab und verzichtete damit auf jede Fruktifizierung des letzten großen Werkes des Meisters. Es ist ja allerdings sehr bedauerlich, daß die Festspiele bis jetzt nur den Begüterten zugänglich sind. Wagner selbst hat seinem Kummer hierüber mehrfach Ausdruck gegeben und auf die einzig mögliche Abhilfe — durch Gründung eines Stipendienfonds — hingewiesen. Wir möchten diese Gelegenheit deshalb nicht vorübergehen lassen, ohne nicht nochmals alle Kunstfreunde und insbesondere die Verehrer Wagnerscher Kunst aufzufordern, ein Scherflein zu diesem Fonds beizutragen."

Karlsruhe hat nun auch seine Sezession. Karlsruher Künstler, unter ihnen die Träger vieler der besten Namen, sind aus der Kunstgenossenschaft ausgetreten und haben einen „Künstlerbund Karlsruhe" gegründet. Dieser zählt jetzt schon 45 Mitglieder; erster Vorsitzender ist Kallmorgen, zweiter Graf Leopold Kalckreuth. Meinungsverschiedenheiten über die Vertretung der badischen Kunst auf der Berliner Ausstellung haben zu der Spaltung den Anstoß gegeben. Unter diesen Verhältnissen muß der treffliche Erfolg der Karlsruher in Berlin ebenso als ein Erfolg der Karlsruher Sezession betrachtet werden, wie der Erfolg der Dresdner auf derselben Ausstellung ein Erfolg der Dresdener Sezession ist.

Johanna Ambrosius, die „Volksdichterin", hat im letzten Vierteljahr im Mittelpunkte lebhafter Erörterungen gestanden. Wir erwähnen das an dieser Stelle nur, um die Entschuldigung unserer Leser dafür zu erbitten, daß wir diesen „Fall" noch nicht besprochen haben. Wir wollten noch ein wenig abwarten, wie er sich weiter entwickele, stellen ihn aber im kommenden Vierteljahre auch bei uns noch zur Sprache, da er auf einige Verhältnisse ungewöhnlich helle Schlaglichter wirft.

Conrad im Reichstage. Mit M. G. Conrad, den Ansbach-Schwabach in den Reichstag geschickt hat, gewinnt die hohe Versammlung endlich, was in ihr bisher recht schmerzlich zu vermissen war: einen Sachverständigen für moderne Kunst und Literatur. Das ist eine Thatsache, der man sich freuen darf, ob man nun politisch gleich Conrad mit der süddeutschen Volkspartei gehe oder nicht. Wir wissen es ja, wie oft auch das höchste unsrer hohen Häuser durch Kunstgeschwätz leider nicht nur sich selber bloßgestellt hat. Conrad, der Bewunderer Wagners, der einzige fast unter den „Jüngstdeutschen", der mit lebendigem Respekt vor großen Leistungen jeder Nation ein echtes Verständnis und eine feurige Liebe für das Deutsche in Kunst und Poesie verbindet, er ist gerade der Mann, der zwischen die Herren gehört.

Dichterruhm.

Kann der Dichter Ruhm entbehren?
Daß er's könne, mag es scheinen,
Doch kein Schicksal darf ihn lehren,
Ruhm als Pflicht sich zu verneinen.

Ruhm? Im Mund des Pöbels schweben?
Freilich, den soll er verachten,
Doch in seinem Volk zu leben
Übern Tod hinaus noch trachten.

Xanthippus.

Digitized by Google

Inhalt: Künstlerschmerzen. — Rundschau. — Dichtung. — Schöne Literatur. (Pankratius Graunzer, der Weiberfeind. Von Otto Julius Bierbaum. Mit achtzig Jahren. Von G. Fischer. Rote Erde. Von Julius Petri). — Theater: Wichtigere Schauspielaufführungen, Dresdener Bericht. Schriften über Dramatik und Bühnenwesen (Theatergeschichtliche Forschungen. Herausg. von Prof. B. Litzmann). — Musik: Prager Bericht. Musikliteratur (Franz Liszt als Psalmensänger und die früheren Meister. Von L. Ramann). — Bildende Künste: Berichte über bildende Kunst. Berliner Bericht. Die Berliner Kunstausstellung I. Heinz Heim. — Vermischtes: Schriften über Aesthetik (Der gute Geschmack. Von Lothar Abel). — Lose Blätter: Allerlei zur Rückschau (Eine Haushalts-Aufstellung. Ein neues Denkmal. Das Wiesbadener Schillerdenkmal. Wagner oder Saltzmann? Der Offizier auf der Bühne. Wiener Raimundtheater. Bayreuther Bühnenspiele. Karlsruher Sezession. Johanna Ambrosius. Conrad im Reichstage. Dichterruhm).

Kunstwart-Anzeiger.

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

die bei der Kunstwart-Leitung eingelaufen sind.

Von den bei uns bis zum Schluß des Heftes eingelaufenen neuen Erscheinungen verzeichnen wir hier vorerst die Titel der nachstehenden, und bleibt eine Besprechung, soweit eine solche für die Leser des Kunstwart ersprießlich scheint, vorbehalten.

Kraus, F. X., Geschichte der christlichen Kunst. 1. Band. 2. Abt. Freiburg i. B. Herder'sche Verlagsbh. 4°. XIX, 301 S., 231 Abbild. Mk. 8.— Bd. I/II zus. geb. Mk. 21.—

Kreiten, W., S. J. Bethlehem. Aus den neuprovençalischen Weihnachtsliedern des Pfarrers Lampert frei übertragen. 2. verm. Aufl. 8°. 198 S. Freiburg i. B., Herdersche Verlagshdlg. Mk. 2.40, geb. Mk. 3.60.

Lienert, Meinrad. 's Mirli. 12°. 66 S. Frauenfeld, J. Huber. Geb. Mk. 2.40.

Lindau, R., Erzählungen eines Effendi. Berlin, F. Fontane & Co. 8°. 184 SS. Mk. 2.—

Lindheimer, Franz, Hagar's Liebe. Schauspiel. Heidelberg, J. Hörning. 8°. 104 SS. Mk. 2.—

Magnus, Dr. Hugo, Die antiken Büsten des Homer. Eine augenärztlich-ästhetische Studie. Mit einer Abbildung. Breslau, J. U. Kerns Verlag. Kl. 4°. 70 SS. Kart. Mk. 2.50.

Mackay, John Henry, Der kleine Finger und Anderes in Prosa. 8°. Berlin, S. Fischer. 124 S. Mk. 1.50.

Metzger-Woytt, Wilhelm. Zahnarzt Reinbach. Roman. 8°. 224 S. Leipzig, F. Simon. Mk. 3.—

Müller, G. O., Vergessene und halbvergessene Dresdner Künstler des vorigen Jahrhunderts. Dresden, Wilh. Hoffmann. 8°. VIII u. 164 SS. Mk. 8.—

Müller-Guttenbrunn, Adam, Die Magyarin. Erzählung. 12°. 146 S. Leipzig, G. H. Meyer. Mk. 1.50, geb. 2.50.

Osterloh, Oberlehrer Gesenius. Roman. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart. 8°. 320 SS. Geb. Mk. 5.—

Passarge, L., Aus fünfzig Jahren. Gedichte. Dresden, E. Pierson's Verlag. 8°. VIII u. 164 SS. Mk. ?

Philippi, A., Die Kunst der Rede. Eine deutsche Rhetorik. Leipzig, Fr. Wilh. Grunow. 8°. XIII u. 256 S. Geb. Mk. 2.

Reinecke, Karl, Die Beethovenschen Klavier-Sonaten. Briefe an eine Freundin. Leipzig, Gebr. Reinecke. Gr. 8°. 92 S. Mk. 2,40, geb. Mk. 3.20.

(Forts. f. folgende Seite!)

In **G. HIRTH's Kunstverlag** in **München** und **Leipzig** erschien soeben und ist durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

Die Muther-Hetze.

Ein Beitrag zur Psychologie des Neides und der Verläumdung.

Von **Richard Muther.** — 32 Seiten 8°. Preis 50 Pf. 167

1794
GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN

HOFPIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

Schutz Marke

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN Neuerweg 40 — **KÖLN A. RH.** Neumarkt 1 a.

81

Mal- und Zeichenschule Schultze-Naumburg.

Für Figurenstudium, Landschaft u. Stillleben.

Anmeldungen: Nymphenburgerstr. 41.
Schullokal: Luisenstr. 8.
157
München. Paul Schultze-Naumburg. Frau Ernestine Schultze-Naumburg.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (131
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel**

Zur fletten Illustration

eines grösseren Werkes wird für sofort ein **Landschafts**-Zeichner gesucht, der in Tusch und Aquarell für ein- und dreifarbige Autotypie Vorzügliches leistet. Bei Convenienz dauernd Stellung.

Offerten, wenn möglich mit Mustern und Gehaltsansprüchen unter **„flotte Landschaft"** a. d. Exp. 164.

B. Schott's Söhne, Mainz.

Um die Wahl von Musikstücken unseres umfangreichen Verlages zu erleichtern, versenden wir auf Verlangen gratis und franko:

Führer durch unsere Piano-, Violin- und Gesangs-Kataloge,

nur beste Stücke enthaltend. Schwierigkeitsgrad resp. Tonumfang ist angegeben. 160

Digitized by Google

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

(Fortsetzung).

Rittland, Kl., Ihr Sieg. Roman. Berlin, F. Fontane & Co. 8°. 415 SS. Brosch. Mk. 5.—

Rosegger, Peter, Stoansteirisch. Lustige Vorlesungen. 2. sehr verm. Auflage. 8°. 356 S. Graz, „Leykam". fl. 2.—, geb. fl. 2.50.

Rosenberg, Max v., Die Kugelsucherin. Roman. Berlin, F. Fontane & Co. 8°. 461 SS. Mk. 5.—

Salomon, G., Die Restauration der Venus von Milo. Stockholm, Albert Bonnier. 4°. VI u. 74 SS., 5 Tafeln. Mk. 12.—

Spielhagen, Fr., Selbstgerecht. Roman in 2 Bänden. Stuttgart, J. Engelhorn. 8°. 303 SS. Geb. Mk. 1.50.

Stahl, Marie, Aus der Gründerzeit. Roman. Berlin, Otto Janke. 8° u. 318 SS. Mk. 4.—

Stein, Martin, Im Frühlingssturm. Sammlung sozialer Zeitgedichte. Leipzig, Reinh. Werther. 8°. XVI und 208 SS. Mk. 3.—, eleg. geb. Mk. 4.—

Stern, Maurice Reinhold v., Dagmar Lesseps u. andere Gedichte. Mit d. Bilde des Verfassers. Dresden, E. Pierson's Verlag. 8°. VII u. 120 SS. Mk. ?

Tymen, E. v., Hroswitha. Erzählg. a. d. 10. Jahrh. n. Christ. Breslau, Schles. Buchdruckerei von S. Schottländer. Kl. 8°. 140 SS. Mk. ?

Wassermann, Jakob, Melusine. Ein Liebesroman. Paris, München, Albert Langen. 8°. 224 SS. Preis ?

Weber, F. W., Herbstblätter. Nachgelassene Gedichte. 9.—12. Auflage. Kl. 8°. 390 SS. Paderborn, F. Schöningh. Geb. Mk. 6.—

Photographische Apparate.

Leichte Handcameras mit einfachster Plattenwechslung. Sämmtliche Bedarfsartikel. Illustrirte Preisliste portofrei.

Man versuche **Liesegang Papier,** Man verl. Proben. Aristo- Matt-, Netz-, Li-, Düssel- und **Abzieh-Papier.** Letzteres lichtempfindlich, dient zum Uebertragen der Photographien auf Glas, Porzellan, Muscheln, Holz und andere Materialien.

Man verlange kostenfrei das neue

illustrirte Projections-Verzeichnis

über Projections-Apparate aller Art, Scioptikons, Nebelbilder-Apparate, Apparate zur Projektion undurchsichtiger Gegenstände (Wundercameras) Laternenbilder u. s. w.

156 **Ed. Liesegang, Düsseldorf.**

Paris 1889. Gent 1889. Chicago, London 1893. **Preisgekrönt** Brüssel 1891. Wien 1891. Magdeburg 1893.

P. F. W. Barella's Universal-Magenpulver

Sollte kein Magenleidender unversucht lassen, da es sofort alle Schmerzen und Beschwerden beseitigt.

Proben gratis gegen Porto! Auskunft unentgeltlich. In Schachteln à Mk. 2.50 und Mk. 1.50. 162

Berlin SW. Friedrichstr. 220.

P. F. W. Barella,

Mitgl. medic. Gesellschaften für Frankreich.

MÜNCHEN, LUDWIGS-APOTHEKE.

126 000 Artikel. **16 Bände geb. à 10 M.** **16 550 Seiten Text.**

Brockhaus' Konversations-Lexikon liegt vollständig vor.

10 000 Abbildungen *Jubiläums-Ausgabe.* **300 Karten. 130 Chromos.** **980 Tafeln.** 140

Fehr'sche Kunstakademie

Berlin W., Lützowstr. 82. 155

Getrennte Kurse für Damen und Herren. Lehrer: Für Porträt und Figürliches *Conrad Fehr* und *H. Hausmann*, für Landschaft *Willy Hamacher* und *Max Uth*, für Blumen *P. Barthel*, für Illustrieren *H. Looschen*, für Modellieren *O. Risch*, für Kupferstich Prof. *G. Eilers*. — Vorbereitungsklassen. — Aufnahme jederzeit. — Prospekte gratis.

Ständige Kunstausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft 101

im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.

Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.

Eintritt 50 Pfg.

Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Sekretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft.

Der Vorstand.

Neu für Pianinos D.R.Patent Muster-Schutz.

Lindner's Repetier-Mechanik

prämiiert

Franz Lindner,

DRESDEN, Güterbahnhofstrasse 11.

Auf bestenSystemen aufgebaut, von hervorragenden **Künstlern anerkannt**

Gegründet 1877. Prospekte kostenlos. 67

Unter dem Protectorate Seiner Königlichen Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern des Königreichs Bayern Verweser

Bayerische Landes-Industrie- Gewerbe- und Kunst-Ausstellung

Nürnberg

In den grossen städtischen Parkanlagen

Vom 15. Mai bis 15. October 1896

Digitized by Google

Unter dem Allerhöchsten Protektorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II und unter dem Ehrenpräsidium Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich.

Internationale Kunst-Ausstellung.

zur Feier des 200jährigen Bestehens der Kgl. Akademie der Künste **BERLIN**

im Landes-Ausstellungs-Gebäude im Lehrter Bahnhof

vom 3. Mai bis 30. September 1896

VERLOOSUNG VON KUNSTWERKEN.

Plakat-Concurrenz ausgeschrieben von

* 1896 * **Giesecke & Devrient.**

Das unterzeichnete Typographische Institut beabsichtigt eine Reihe von Entwürfen zu Plakaten herstellen zu lassen und veranstaltet zu diesem Zweck ein

Preisausschreiben,

dessen Bedingungen hiermit veröffentlicht werden.

Es handelt sich vorerst um zwei getrennte Concurrenzen:

1. ein Plakat für die Fahrrad-Industrie
mit Aufschrift: **Fahrrad „Sicher & Schnell“,**

2. ein Plakat für die Nähmaschinen-Industrie
mit Aufschrift: **„Optima“-Nähmaschine.**

Für beide Concurrenzen ist ein **Hochformat 65 : 98 cm** angenommen und die Zahl der zur Vervielfältigung erforderlichen **Farben** auf **sechs** beschränkt, wobei etwaige Bronzen als zwei Farben zu rechnen wären.

Die drei besten Plakate beider Concurrenzen werden prämiirt mit je einem Preise von ℳ 1000.—, ℳ 500.—, ℳ 300.—, so dass demnach insgesammt

2 Preise à Mark 1000
2 „ „ „ 500
2 „ „ „ 300

zur Verfügung stehen.

Das Preisrichteramt haben gütigst übernommen:

Herr Professor **Hans von Bartels,** München,
Herr Professor **E. Doepler d. J.,** Berlin,
Herr Professor **Max Honegger,** Leipzig,
Herr **Max Klinger,** Leipzig,
Herr Hofrath Prof. Dr. **Schreiber,** Leipzig,

denen sich als Vertreter der unterzeichneten Firma anschliessen

Herr Commerzienrath **Hermann Giesecke** und
Herr **Alphonse Devrient,** Leipzig.

Das unterzeichnete Institut behält sich vor, neben den prämiirten noch weitere je 3 Entwürfe aus beiden Concurrenzen für je ℳ 200.— anzukaufen.

Die prämiirten und die angekauften Entwürfe gehen mit dem ausschliesslichen Urheber- und Vervielfältigungsrecht für den Besitz der unterzeichneten Firma über.

Die Concurrenzarbeiten sind bis

15. October 1896, Abends 6 Uhr

mit einem Motto versehen an die unterzeichnete Firma, nach

Leipzig, Nürnberger Strasse 12,

franko einzusenden. Die Sitzungen des Preisrichter-Collegiums finden in der Zeit vom 20. bis 31. October statt.

LEIPZIG und BERLIN, 1. Juni 1896.

Giesecke & Devrient
Typographisches Institut. — Abtheilung für Kunstdruck.

Ausführliche Prospecte stehen auf Wunsch zu Diensten!

SECESSION 1896

MÜNCHEN, Prinzregentenstrasse

GROSSE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG

Juni bis Ende Oktober.

Eintrittspreise: Tageskarte für einmaligen Besuch M. 1.—, Saisonkarte M. 6.—.
Abonnementshefte *a*) mit 20 Coupons, gültig für beide Ausstellungen M. 15.—
144a „ *b*) „ 10 „ „ „ „ „ „ 8.—

Tageskarten werden auch im Kiosk am Maximiliansplatz abgegeben.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung“, Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Beiliegend: Eine Ankündigung der Verlagsbuchhandlung Carl Graeser in Wien, betreffend: „Kunstgeschichtliche & kunsttechnische Werke“.

Digitized by Google

Der Kunstwart.

Rundschau

über

Dichtung, Theater, Musik und bildende Künste.

Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen thun.
Richard Wagner.

19. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Jugend.

Es ist nicht lange her, da sandte mir unser Münchner Mitarbeiter Paul Schultze-Naumburg einen Bericht über die beiden neuen Zeitschriften „Jugend“ und „Simplicissimus“. Der Kunstwart ist keine Lobesversicherungsanstalt, noch ist es ihm unerhört, daß einer seiner Mitarbeiter gegen den andern auftritt. Ich schrieb Schultze-Naumburg: lassen Sie mich mit dem Abdruck warten, bis ich Ihnen ein wenig opponieren kann, und ihm war's recht. Jetzt erlaubte unser Raum dieses Wortgefecht eher, aber zu einem eigentlichen Opponieren ist mir die Lust vergangen; je länger ich die Blätter verfolge, je mehr stimme ich Schultze-Naumburg im allgemeinen zu, und je mehr ich die Schwierigkeiten solcher Unternehmungen erwäge, je mehr sehe ich ein, daß man durch viele Aussetzungen im einzelnen den Leitern Unrecht thäte. Dazu aber mögen die Blätter Anlaß geben, einmal ganz im allgemeinen nachzusehen, ob wir alle nicht den Begriff „Jugend“ in der Kunstbetrachtung mit zu wenig Kritik verwenden.

Nun spreche zunächst unser Münchner Arbeitsgenosse:

„Mit die wichtigsten Dokumente des modernen Kulturlebens sind unsere Zeitschriften. Alles auf Erden wird alt; die Zeitschriften und Blätter, auf deren Anfänge jeder Historiker zurückgreifen muß, veröden und sterben ab, nur wenige erscheinen in neuem Gewande und zweiter Jugend. Aber der natürliche Gang der Dinge schafft sich stets selbst den Ausweg; wo in der Natur eine Oeffnung verstopft ist, bildet sich daneben eine neue. Verschließen die alten Blätter ihre Spalten den berechtigten Aeußerungen eines jüngeren Geschlechts, so sind sie ihre eigenen Totengräber. Und mögen die jungen Konkurrenzunternehmen noch so sehr über ihr Ziel hinausschießen, so haben sie doch hundertmal mehr Lebenskraft und Wert aufzuweisen — haben sie doch eines für sich: goldene Jugend.

So ein neues Unternehmen ist die junge Zeitschrift, die Dr. Hirth und Fritz von Ostini jetzt herausgeben und, um kurz und bündig zu sagen was sie sollte, die »Jugend« tauften. Ihre Gründung war eine Notwendigkeit; man wußte, daß sie irgendwo auftauchen mußte, denn, um mein altes Bild zu gebrauchen, die bestehenden Leitungen waren verstopft und eine Schar von Aeußerungen suchte nach einem Ausweg. Zwischen das abgeschmackte Gewäsch der Familienblätter platzt nun frisch und wohlgemut, hie und da etwas aneckend und des öfteren etwas unfertig, dieser junge Gesell. So allein will und darf die »Jugend« betrachtet werden. Setzt sich ein giftiger Schreibergesell in seine Dornenhecken hin, um splitterrichtend über sie herzufallen, nun, so findet er genug, worüber er seine Galle ergießen kann. Aber für uns kommt es auf das Wesen der Sache an. Und da kann man sich zu diesem Blatt, dessen Programm Programmlosigkeit ist, schon gratulieren; ein Tummelplatz für jugendliche Kräfte sollte sie werden, ein künstlerisches Rendezvous für all die frischen, noch unabgeschlossenen Bestrebungen, für die der Philister sich bedanken würde, bekäme er sie alle Wochen einmal vorgesetzt; ein Organ für die Jungen und die jung gebliebenen Alten contra die Alten und die alt auf die Welt gekommenen Jungen. Und vor allem fehlt vor ihr ein Gefühl ganz, das man sonst vor so manchen neuen Unternehmungen hat: wieder mal so eine Spekulation auf das p. p. Publikum, das möglichst billig mit breiten Bettelsuppen gefangen werden soll. Das Blatt erscheint viel mehr als fröhlicher

Digitized by Google

Selbstzweck, denn als Ware, und wenn es dabei eine stets wachsende Verbreitung gefunden, so zeigt es, daß es ein glücklicher Griff war, wie einst die »Fliegenden Blätter«. Die »Fliegenden«. Der Vergleich mit diesen liegt zu nahe, um nicht an ihm dem Charakter der »Jugend« gerecht zu werden. Zuerst: sie soll kein Konkurrenzblatt für die Fliegenden sein, die ja in ihrer Art nicht übertroffen werden können. Deren Charakter steht seit Jahrzehnten fest und hat sich nicht geändert; stets sind sie das konservativ vornehme Blatt geblieben, das Jahr für Jahr, Nummer für Nummer, immer in der gleichen Weise und immer gleich vorzüglich die kleinen Schwächen der menschlichen Gesellschaft überschaut, von der Höhe eines sonnigen Optimismus aus. Es ist eine lustige, harmlose Welt, die in den Fliegenden lebt, da gibt es kein Elend und keine Sozialdemokratie. Und in diese bunte Schellenkappe winden sie wie duftige Rosen kleine Proben einer Lyrik, die wenig von Stürmen und Drängen weiß. Nie bringen sie etwas, was nicht jedem Kinde in die Hand gegeben werden könnte und wurzeln doch nicht weniger fest in der Erde. Gerade dieser ausgesprochene Charakter bildet ihre Stärke; so hat man sie liebgewonnen, und wenn sie das Wunder fertig bringen würden, ewig jung zu bleiben, dann könnte man der Welt wünschen, daß sie in hundert Jahren noch genau dasselbe bedeuten könnten, wie heute: daß sie auf ihre Weise der Welt den Spiegel vorhalten. Aber der Spiegel der Welt zeigt mehr; alles was unser heutiges Leben bewegt, verlangt nach künstlerischem Niederschlag und muß im Bilde erscheinen, auf dem, mag es nun den Muckern passen oder nicht, all das Dekadente, Mystische mit sein muß, und auch das Erotische verlangt seinen Platz. Von dieser Mission übernimmt die Jugend einen großen Teil. Wenn man ihre Hefte durchblättert, findet man neben vielem, was allerdings mehr wie eine unbeabsichtigte Karikatur auf modernste Kunst anmutet, so viel Schönes, daß man wirklich in den brodelnden Kessel der jungen Künstlerschaft zu blicken meint. Aber auch die jungen Alten sind nicht fern geblieben, und wir finden u. a. Lenbach und Fr. A. v. Kaulbach, Lugo und Otto Seitz aufs beste vertreten. Und von den Jungen? Um aus dem vollen zu nennen: Otto Eckmanns ebenso geistvolle wie schöne Ornamentik, von Julius Diez Illustrationen, die ein blühendes Talent verraten, von Zumbusch ein reizendes Titelblatt von Robert Engels in Düsseldorf, von Fidus, Schmidthammer, Wilkie, Haß, Riemerschmidt und vielen andern höchst talentvolle Arbeiten. Aehnlich der literarische Teil. Neben Paul Heyse und Hermann Lingg gar viele Namen, die Kürschners Kalender nicht aufweist; vieles Ungenießbare, Gesuchte und Abgeschmackte weit mehr Lustiges und Schönes und durch das Ganze eine prächtige, manchmal übermütige Laune, auf der Grundlage eines gesunden und ehrlichen Sinnes.

Noch ein zweites Blatt ist jetzt gegründet worden, das im allgemeinen ähnliche Tendenzen vertritt. Nach den bis jetzt vom »Simplicissimus« erschienenen Heften zu urteilen, scheint unbillig, vielmehr erfreut man sich vor allen Dingen daran, daß auch er Front machen will gegen das Spießbürgertum, als ein Repräsentant der treibenden, noch unberühmten Kräfte. Das äußerliche Vorbild für den Simplicissimus ist, wie er in seiner Ankündigung selbst ausspricht, der »Gil Blas«, nun wollen wir hoffen, daß der Simplicissimus genau so deutsch werden wird, wie jener aufs Pariser Pflaster paßt; daß die demokratischen Ideen, die bis jetzt in ihm aufgetreten, nur so weit gehen, wie sie jeder klare und freie Kopf von je gehegt, und nie Hetzereien gleichen werden."

Ich halte die Münchner „Jugend" und auch den „Simplicissimus" für berechtigte und nützliche Unternehmungen, wie Schultze-Naumburg sie dafür hält. Wir brauchen Freiheit, Freiheit und noch einmal Freiheit des geistigen Lebens, brauchen die aus ihr erwachsende Toleranz gegen anders als wir Gesonnenes, — im Kampfe gegen Zimperlichkeit und zahlungsfähiges Philistertum, diese Todfeinde jeder Aufrichtigkeit in der Kunst hat der Mann Schulter an Schulter mit dem Jüngling zu stehn. Kommen wir Vierzigjährigen uns dem jüngern Geschlecht gegenüber dann und wann schon alt vor, so ist es deshalb unsre Pflicht, uns durch nahe Berührung mit ihm nach Möglichkeit frisch zu halten, damit unsre Arbeit mit verwerte, was sie von der Jugend lernen kann. Lernen kann ja der Ältere vom Jüngeren jeder Zeit, wie der Jüngere jeder Zeit vom Älteren. Da es aber neben dem Aufwärts auch ein Niederwärts in der Kulturgeschichte gibt, so soll sich der Ältere doch hüten, der Jugend blindlings zu folgen.

Fragen wir uns nun einmal, welche Bedeutung denn überhaupt die Jugend eines Geschlechtes für die Kunstentwickelung der Zeit habe.

„Die Jugend ist die Zukunft" — die Antwort liegt so nahe, daß sie jedem zunächst in die Finger kommt. Aber das eben möchten wir bitten, gerade sie nicht ohne das bewußte Körnchen Salzes zu genießen. Nicht in jeder Beziehung „ist" die Jugend die Zukunft; so banal es klingt, es wird ja alle Tage vergessen: gerade das Jugendliche als solches vergeht ja beim Älterwerden. Wir brauchen das, so fatal es für den Einzelnen ist, in seiner Wirkung aufs allgemeine nicht zu beklagen, denn jedes Lebensalter hat seine eigenen Vorzüge und Schwächen, und sie alle miteinander sind in der Kultur einer Epoche thätig. Weil aber die Schwächen der Jugend in unsrer Erinnerung mit den Lustgefühlen des Jungseins verbunden sind, sind wir oft geneigt, sie ohne weiteres für Werte, für Stärken zu halten, ja für Kräfte, deren Ausnützung für unsre Kultur wichtiger ist, als die Verwertung der Kräfte der Älteren. Doch ist es wohl höchst zweifelhaft, ob die Welt rascher vorwärts käme, wenn allein die geistigen Eigenschaften der Jugend sie lenkten.

Zunächst: im allgemeinen hat nicht der Jüngling die größte geistige Leistungsfähigkeit, sondern der Mann, so lange sein Gehirn noch nicht „stillsteht". Es ist wohl nicht nötig für diese allbekannte Thatsache Beweise zu geben — wer wollte sie bestreiten? Im Mannesalter verwertet unser Gehirn erst recht, was es in der Jugend aufgesaugt und

Digitized by Google

assimiliert hat. Nun sind aber zwei Dinge auseinanderzuhalten, die fast immer zusammengeworfen werden: Kraft und Kraftgefühl. Jenes Aufsaugen von Eindrücken nämlich, jenes Nähren in der Jugend brachte das Wachsen der Kraft und damit das Bewußtwerden dieser Kraft, d. h. ein Kraftgefühl mit sich, wie es später kaum wiederkehrt. Ist die Mannesszeit das Alter der höchsten Kraft, so ist also die Jugend das Alter des höchsten Kraftbewußtseins Daraus geht leicht ein Überschätzen des eigenen Vermögens und aus diesem gelegentlich ein Renommieren hervor, das gar nichts schadet, dem zuzuhören oft ganz vergnüglich ist. Es handelt sich eben um selbstverständliche Jugendmängel, die bei tüchtigern Leuten mit dem Wachsen der Urteilskraft und der Erfahrungen von selbst aufhören. Aber wir haben keinen Grund, ihres größeren Kraftbewußtseins halber die Jüngeren für stärker zu halten als uns selber.

Wir denken an unsere Jünglingszeit zurück und danken im stillen den Guten, die allerhand Äußerungen unsres damaligen Selbstbewußtseins nicht ernsthaft als Ausflüsse unseres Wesens zu unserer Charakteristik benutzten. Sorgen wir dafür, daß die Jünglinge von heute uns auch einmal so danken können, wenn sie über dies und das in ihrer Jugend erst selber lächeln. Denn dem Großmannsthun der Jungen „gehört die Zukunft" mit nichten, so viel es in ihren Zeitschriften mit den Sternen Fangball spielt. Geben wir also diesem Sternengold nicht ohne Seiteres auf der irdischen Erde Kurs als Münzen.

Ein anderes Beispiel. Daß unsre Jugend zu keinem Gott eifriger betet, als zu dem kleinen mit Pfeil und Bogen, hat auch sehr natürliche Gründe, also ist's nur in der Ordnung, daß wir in den Spiegelungen ihrer Gesichte das Geschlechtliche meist nahe am Mittelpunkte des Orbis pictus finden. Da wird die Gattin nie, die Braut höchst selten, die Geliebte jeden Tag fünf Mal besungen. Nun sind wir Deutsche, bei denen das chercher la femme glücklicher Weise eher zu einer gewissen Ruhe kommt, als bei den Franzosen. Indem wir Männer werden lernen wir's, hinter manchem Weh und Ach, das der Jüngling mit Pathos erklagen läßt, den geflügelten Schelm nicht weinen, sondern lächeln zu sehen. Andererseits wachsen dem Manne im Verhältnis zum Weibe ganz andere Werte zu den bestimmenden herauf, als die ihm zur Jünglingszeit den Kopf warm gemacht haben. Also auch hier „gehört" die Zukunft der Jugend nicht, können wir nichts Neues von ihr lernen, haben wir keinen Grund, ihr nachzueifern oder sie besonders zu bewundern. Und es braucht nicht Heuchelei oder Prüderie zu sein, was uns veranlaßt, das Geschlechtliche weiter beiseite zu rücken, als sie thut.

Aber in einer Beziehung „bedeutet" Jugend allerdings „Zukunft" nicht nur für den Einzelnen (insofern er eben länger als der Ältere lebt) sondern auch im Hinblick auf die Wichtigkeit, die in einer zeitgenössischen Gesellschaft die jungen Leute für den Fortschritt haben. Die Jünglingszeit ist empfänglicher als das Mannesalter, sie nimmt mit Kopf und Herzen neue Eindrücke leichter auf und verarbeitet sie leichter, sie empfängt das Neue gleichsam mit offenen Armen, das der Mann vielleicht nur zögernd von ferne grüßte. Das Nachlassen der Empfänglichkeit mit dem Altern geht bekanntlich bei den Verschiedenen sehr verschieden schnell; der eine wird sehr früh, der andre wird nie zum Philister. Aber keiner bewahrt sich ganz die Empfänglichkeit* seiner eigenen Jugend. Neue Weisen des Denkens, des Fühlens, des Schauens gehen fast immer aus von reifen Männern, als den Vollestkräftigen — man vergegenwärtige sich nur, in welchem Alter fast ausnahmslos die großen Beweger der Kunst und Wissenschaft bei ihren Hauptthaten standen. Aber die Genies und die genialen Gedanken werben ihre Propheten in der Jugend ihrer Zeit; die Begeisterung der Jünglinge trägt die Männer zum Siege über die Philister. Das sollen wir Älteren bedenken: wir sollen uns üben im Aufnehmen neuer Ideen und so den leidigen Naturprozeß des Philisterwerdens verlangsamen. Dazu vor allem brauchen wir hier die nahe Berührung mit der Jugend, deren größere Empfänglichkeit von allen Feldern die neuen Früchte sammelt. In dieser Richtung ist die Bedeutung des jugendlichen Geistes für eine Kultur ja gar nicht zu überschätzen Ihr Wagemut ist es, der fortwährend das Blut auffrischt und nach den Herbsten und Wintern immer wieder Frühlinge heraufzaubert, ohne die wir nie zu Sommern kämen. Alle Nachteile, die aus den Mängeln jugendlicher Geistesthätigkeit hervorgehen könnten, wiegen leicht neben diesem einen großen Segen.

Falsch aber wäre es natürlich neben diesem Lichte nicht auch hier in der Nähe den Schatten zu sehen, der, eine Notwendigkeit, die bei vernünftiger Betrachtung gar nichts schadet, doch eben da ist, und

* Es genügt für unsern Zweck, wenn wir so kurzweg von der größeren Empfänglichkeit der Jugend sprechen. Ganz genau ist es freilich nicht; man müßte auch hier eigentlich, wie bei Kraft und Kraftgefühl, die Fähigkeit des Aufnehmens und die begleitenden Gefühle unterscheiden. Nur diese Begleitgefühle zwischen Begeisterung und Abscheu kann man ohne weiteres der Jugend in stärkerem Maße zusprechen. Die Aufnahmefähigkeit selbst hängt mit von der Übung, Erziehung, Ausbildung der Organe ab. Das malerisch längere Zeit geübte Auge, das musikalisch längere Zeit geübte Ohr des Mannes sieht oder hört natürlich feiner, als das des noch so begeisterten Jünglings. Für den Gedankengang unsres Textes kommt das aber weniger in Betracht. A.

Digitized by Google

beachtet sein will. Da nämlich die stärkste Empfänglichkeit (im Jünglingsalter) nicht mit der höchsten Kraft der Persönlichkeit und der größten Stärke der Urteilskraft (im Mannesalter) zeitlich zusammenfällt, so thut die Empfänglichkeit des Jünglings des Guten so leicht zu viel, wie die des Älteren zu wenig. Wo das eigene junge Ich nicht besonders stark ist, da gerät es also gar leicht unter die Suggestion des stärkeren Fremden, dessen Vorzüge es feuriger zu würdigen, dessen Fehler aber es nicht so kühl zu durchschauen vermag, wie die ruhigere Kritik des Älteren. Und während er im Schlepptau schwimmt, kann der Junge bei seinem starken Kraftgefühl hoch und heilig glauben, er teile die Wellen mit eigenen Armen. In den Zeitschriften des „neuen Geschlechts" wimmelt es von Beispielen für solches Nachschwimmen: da französelt, engländert und japanelt, da pleinairistelt, präraffaelistelt und mystelt, da böcklint, thomat und klingert es. So heißt es für die Älteren vorsichtig sein und zwischen Geschaffenem und Nachgeschaffenem, zwischen Selbständigem und sich nur selbständig Geberdendem recht sorgfältig zu unterscheiden, wenn die Kraftmenge erkannt werden soll, die den jungen Persönlichkeiten innewohnt. Was sie selber in dieser Beziehung glauben, kann uns ja wenig helfen. Wirklich, die neue Kunst hat überraschend viel Kukukseier im Nest, sie macht neben den gesunden Vögeln Manieren über Manieren flügge. Man darf uns nicht einreden wollen, das gäbe lauter Prinzen von Genieland. Der Glaube an neue Genies ist ohnehin in den letzten Jahren etwas stark in Anspruch genommen worden; man könnte ihm mal Ferien gönnen, damit er sich wieder erhole.

Blättere ich die neuen Zeitschriften durch, so stimmt mich also vor vielen der Neuesten das bedenklich, daß sie schon so sehr viel nach der oder jener Richtung hin „stilisieren." Sie sind ja doch lange nicht alt genug, um einen Stil aus dem Eigenen heraus schon entwickelt zu haben. Dem Genie freilich schadet es nichts, wenn es wirklich einmal eine Weile unter Suggestion stehen sollte; für lange ists niemals, es wirft den Plunder ab, wie seine Schwingen wachsen. Aber die Genies gedeihen niemals dutzendweise. Und für die Kunst ist alle auf Nachahmung verwendete Kraft verschwendet, wenn die Nachahmung nicht ein Nachbilden der Natur ist, wie sie der Künstler mit dem äußeren oder inneren, aber mit dem eigenen Auge sieht.

Ich kann mich nun kurz fassen. Auch ich begrüße in den Zeitschriften, die sich ausgesprochenermaßen zu Repräsentanten der Künstlerjugend machen, hochwillkommene Ergänzungen unserer konservativeren Kunstblätter. Aber ich verspreche mir das Beste für unsere Zukunft nicht von all den effektmachenden Nouveauté-Importeuren, sondern von den Stilleren im Lande, die ich in ihrer Werdezeit inbrünstig mit der Natur ringen sehe: „ich lasse dich nicht, du segnetest mich denn". Wie sie ihr heißes Bemühen nur in die Welt versenken, die sie irgendwie um sich oder in sich erfahren haben, erlebt haben, so werden sie auch am ehesten als das Abbild der eigenen Seele die Seele der Natur finden. Es sind die Leute, die nicht posen. Hat ihnen der Himmel eine überragend starke Eigenpersönlichkeit versagt, so werden sie doch niemals schauspielern, wo sichs um wirkliches Leben handelt. Glimmt aber der göttliche Funke in ihnen, so wird er sicherer zur kräftigen Dauerflamme werden, wenn er in braver Arbeit genährt wird mit tüchtigem Brennstoff, als wenn der Blasebalg mehr thun soll, als das Holz.

Immerhin, auch wo diese Blätter der Jugend bedeutende neue Gedanken oder große Persönlichkeiten nur in Nachhall oder Abglanz vermitteln, können wir Älteren aus ihnen lernen. Was die Jugend freudig empfangen hat, ist unserer Teilnahme an und für sich schon wert. Dann werden wir eben zu unterscheiden haben, ehe wir der Einführung des Neuen ins große Getriebe auch unsere Kräfte widmen. Der Jugend das Sammeln, dem Mannesalter das Sichten. Und uns allen gemeinsam der Kampf gegen Alles, was unter irgend welcher Fahne uns wehren will, zu sagen und zu vertreten, was zu sagen und zu vertreten unser Gewissen uns aufruft. **A.**

Rundschau.

Dichtung.

• **Schöne Literatur.**

Gedichte von Otto Ernst. Zweite durchgesehene Auflage. Mit dem Bilde des Dichters. (Hamburg, Konrad Kloß. 3 Mk.)

Es sind die ersten Gedichte von Otto Ernst, die da in zweiter Auflage vorliegen, die Gedichte des Ringenden und Werdenden. Das Ringen und Kämpfen bleibt ja kaum einem von uns erspart, aber Otto Ernst, der bekanntlich Hamburger Volksschullehrer ist, ist es vielleicht viel schwerer geworden als uns anderen. Darauf deuten gewisse grollende und anklagende Töne dieser Gedichte deutlich hin; der Dichter versank jedoch nicht in Groll und Pessimismus, er hatte eine mitfühlende Seele, ein Weib zur Seite, und neben jenen Tönen erklingt denn in dieser Sammlung in immer neuer Variation der

Digitized by Google

Preis seines jungen Liebesglücks. Sie ist ein wenig monoton, diese Sammlung, man findet auch noch wenig wirkliche Gedichte in ihr, wenn man einmal den höchsten Maßstab anlegt, aber niemand wird leugnen, daß das Meiste, was hier gegeben wird, schöne Verse sind, die, und das thun die schönsten dilettantischen Verse niemals, eine Individualität verraten, durchaus subjektive Wahrheit sind. Das aber war ja das Hauptstreben des jungen Geschlechts, dem auch Otto Ernst angehört: Man wollte in seinen Gedichten wieder wahr sein, sein eigenes Leben geben, als Mensch dichten, nicht als Dichter oder besser Versvirtuos. Für eine längere Zeit ist das auch erreicht worden, jetzt stellt sich schon die neue Konvention ein. Ich kann nicht umhin, zu gestehen, daß mir die halbpolitische Lyrik, die Arme-Leute-Poesie, die sich in diesem Bande auch findet, nicht sehr sympathisch ist, ich halte ferner die meist tendenziösen epischen Dichtungen Otto Ernsts für nicht sehr glücklich, zumal den Sertorius, der nicht viel mehr als eine Schülerübung ist, ich vermisse in den Epigrammen die unumgänglich nötige Schlagkraft des Ausdrucks und finde zu oft die oppositionelle Zeitung in ihnen wieder — trotzdem kann ich den vorteilhaften Eindruck, den die ganze Sammlung auf mich macht, nicht wegstreiten, es spricht eben das Herz des Poeten zu uns. Die „Neuen Gedichte" Otto Ernsts dürften auch die notwendigen lyrischen Krystalle aufweisen.

Adolf Bartels.

Der zwiefache Eros. Erzählungen von Wilhelm Weigand. (München, Hermann Lukaschik, G. Franz'sche Hofbuchhandlung.)

Der Band enthält vier Erzählungen: „der zwiefache Eros", „ein Fragment", „der Menschensucher" und „die neue Seele" — doch nein, „die neue Seele" ist keine Erzählung, sondern eine jener symbolistischen Prosadichtungen, die in unserer Zeit so beliebt sind. Die übrigen drei aber kann man schlecht und recht Erzählungen nennen, und wer Wilhelm Weigand kennt, der wundert sich fast, daß sie so einfach und sachlich ausgefallen sind. Da haben wir im „zwiefachen Eros" die Geschichte eines jungen Bildhauers, der nach München kommt, im Kunsttreiben dieser Stadt sein Vermögen verlebt, dann aber rechtzeitig seine kunstgewerblichen Anlagen entdeckt und die richtige Frau findet — also eine Geschichte, der man eine gesunde Tendenz zuschreiben könnte, wenn nicht die Darstellung Weigands trotz der sicher dem Münchner Leben entnommenen satirisch gehaltenen Künstlertypen doch über alle Tendenz erhaben wäre. „Ein Fragment" ist wirklich nur ein Bruchstück, psychologischer Natur, mit einem modernen Dialog als Einleitung und dem Brüsseler Künstlerleben als Hintergrund, die feinste und stimmungsvollste Arbeit des Buches. „Der Menschensucher" verdient eine echte Humoreske genannt zu werden; echte Humoresken sind bekanntlich sehr selten in Deutschland, und ich freue mich, Weigand gerade auf diesem Gebiete zu treffen. Über „die neue Seele" möchte ich am liebsten nichts sagen; so gern ich ihr Größe der Anschauung und Stimmungsreichtum zugestehe, ich liebe es im allgemeinen nicht, mich mit Rätseln abzuplagen. Die Kunst erlaubt meiner Ansicht nach die unfruchtbare Abspannung der Phantasie gar nicht, die sich den meisten symbolistischen Kunstwerken gegenüber einstellen muß, auf die es ihre Schöpfer ja sogar anlegen; Tiefe und Klarheit vertragen sich recht gut. Aber Weigand hat vielleicht etwas wie Flauberts „Versuchung des heiligen Antonius" ins Deutsch-Lyrische übersetzt vorgeschwebt. Weigands eigentümliche Gedankenwelt findet man natürlich in allen vier Stücken, und ich muß sagen, daß ich den Denker Weigand noch immer mehr schätze als den Dichter, obwohl auch die Erzählungen wieder schätzenswerte dichterische Eigenschaften verraten.

Adolf Bartels.

Die Jungen. Ein Roman aus dem Jubiläumsjahr. Von Hans von Kahlenberg. (Dresden, Karl Reißner.)

Vor nicht langer Zeit zeigte ich an dieser Stelle den Roman „Der Narr" von Hans von Kahlenberg an und nannte seinen Verfasser einen „kleinen Sudermann" an Fixigkeit und Findigkeit. Er scheint dieser Bezeichnung, die ja in meinem Munde nicht eben ein epitheton ornans ist, Ehre machen zu wollen. Sein neuestes Werk „Die Jungen" erinnert in der federfertigen Verwendung aller derjenigen Elemente, die man heute die modernen nennt, in der durchaus gemachten Gegenüberstellung der Jungen, die die heutige Gesellschaft revolutionieren wollen, und der Alten, die eben das Jubiläum ihres großen Krieges begehen, in der Vermischung wahrer, wenn auch überhitzter Empfindungen mit reinem Sensationsstreben noch um so mehr an den Meister, der freilich unzweifelhaft fester auf dem Erdboden steht, auch erlebt, nicht das Meiste erlesen hat, wie Hans von Kahlenberg. Wie der erste Roman hat auch dieser einen Narren zum Mittelpunkt, diesmal den Sohn eines Generals, der dem elterlichen Hause mit einer entfernten Verwandten entflieht, um in Berlin der Beglückung der Menschheit zu leben. Er ist zunächst theoretischer Sozialist und liefert einem gewandten jüdischen Agitator das Material zu einem großen Werk, das diesen berühmt macht, dann wird er praktischer Sozialist, das heißt, Fabrikarbeiter, gewinnt aber kein Verhältnis zum Volke; zuletzt verfällt er dem Anarchismus und zwar der Propaganda der That. In engster Verbindung mit diesen Wandlungen spielt sich seine Liebesgeschichte ab, die mit dem Selbstmorde des Weibes endet. Wenn bei dem Roman „Ein Narr" die Einflüsse der meisten deutschen naturalistischen Schriftsteller festzustellen waren, so sind diesmal auch die Russen an die Reihe gekommen, und zwar ists in erster Reihe der Raskolnikow Dostojewskys. Wolfgang Harder, der Held des Romans, ist weiter nichts als eine Übersetzung des russischen Helden ins Deutsche, eine schlechte Übersetzung muß ich leider sagen; der Deutsche ist trotz der Versicherung des Gegenteils, die der Verfasser gelegentlich gibt, im Kern doch Russe geblieben, besteht kaum vor der Logik, sicher nicht vor einer tieferen Erkenntnis deutschen Wesens. Die Mache des neuen Romans ist nicht so gut wie die des früheren, es ist viel weniger Gestaltetes hier, das Raisonnement überwiegt bedenklich. Interessant ist aber dieser Roman auch, man sieht, welches Bild der Welt in den Köpfen mittlerer Begabungen durch die Lektüre moderner Romane und sozialistischer Broschüren entsteht. Es kann einem doch bange werden dabei, zumal wenn man noch die Kritiken der Tagesblätter heranzieht, die den ersten Roman „Ein Narr" zu einer mutigen That und Hans von Kahlenberg zu einem großen Talente stempelten.

Adolf Bartels.

Digitized by Google

* Schriften über Literatur.

Karl Immermann. Eine Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstage des Dichters. Mit Beiträgen von R. Fellner, J. Gefken, O. H. Gefken, R. M. Werner und Fr. Schulteß. (Hamburg, Leopold Voß.)

Der hundertste Geburtstag Karl Immermanns, der 24. April dieses Jahres, hat neben der unvermeidlichen Fülle von Jubiläumsaufsätzen in den Tagesblättern auch eine Gedächtnisschrift von dauerndem Werte gezeitigt, die zwar nur Beiträge zur Charakteristik des Menschen und Dichters bringen will, trotzdem aber in das Wesen des Jubilars und in die Geistesströmungen, in denen er lebte und die er beeinflußte, weit tiefere Einblicke gewährt, als die eingehendsten biographischen Aufsätze, denen der Gedenktag zur Oeffentlichkeit verhalf. Wenn wir einem dieser Beiträge Verbreitung in den weitesten Kreisen gewünscht hätten, so ist es der einleitende Aufsatz: „Immermann als deutscher Patriot," von O. H. Gefken, der wie eine Reminiszenz zum Jubiläumsjahr des deutschen Reiches wirkt. Es kann nicht oft genug ins Gedächtnis gerufen werden, welch hohen Anteil gerade die Literatur, die Dichtung an der Nährung des deutschen Einheitsgedankens gehabt hat, in einer Zeit, wo eine rohe Geschichtsauffassung nur zu gern den Wahn verbreiten möchte, als seien Blut und Eisen der einzige Kitt des Vaterlandes. Mit Recht erinnert Gefken daran, daß der nationale Gedanke vor 1870 fast nur das Eigentum einer Aristokratie des Geistes und des Gemütes war, in deren Gefolgschaft die Massen der Erfolg trieb. Gefken verfolgt das Wachsen des nationalen Gedankens in Immermanns dichterischer Thätigkeit von seinen ersten Keimen bis zu der kraftvollen Blüte in seinem Drama „Andreas Hofer" und in seinen Romanen: „Epigonen" und „Münchhausen." Eigentümlich ist dem Dichter die Vorliebe für das seßhafte Bauerntum, ein banges Zurückweichen vor dem Zeitalter der Maschine, sichtbar eine Vorausahnung der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Kämpfe der Gegenwart. Die ganze Fülle der menschlichen und dichterischen Persönlichkeit Immermanns wird in dem folgenden Aufsatz: „Tulisäntchen" von R. M. Werner lebendig. Hier wird an einem Werke, das einen Wendepunkt in der Dichters Entwicklung bezeichnet, rück- und vorwärts blickend, ein ungemein lebendiges und anregendes Bild entrollt. „Mit Tulisäntchen thut Immermann das romantische Spiel ab, in dem er zum letzten Mal sich ihm voll hingibt; er steuert sich von Tieck zu Goethe herüber, von der willkürlichen Selbstherrlichkeit zur Ergebung in die wirkliche Natur und er gelangt gerade dadurch vom Kopieren und Entlehnen zur vollsten Entfaltung seiner Eigenart." Nicht nur die Analyse der Dichtung, deren Grundriß, den der Verfasser in die Formel kleidet: der Widerspruch zwischen Anspruch und Leistung soll aufgelöst werden, verrät ästhetisches Feingefühl und umfassendes Wissen, mehr noch der Hinweis auf das Persönliche in der Dichtung und der Ausblick in Vergangenheit und Zukunft. Man erkennt in diesem Aufsatz, dessen Tragweite fern über das eigentliche Thema hinausführt, die segensreichen Früchte der Methode der vergleichenden Literaturgeschichte, ohne die Spreu, die sie oft aufzuwerfen pflegt, mit in Kauf nehmen zu müssen. Mit liebevollem Eifer und wohlbegründeter Vorsicht geht Fr. Schulteß in einem dritten Aufsatz den Spuren der Zeitgeschichte und der Zeitgenossen nach, die sich in den Epigonen finden, während Joh. Gefken die Entstehungsgeschichte des Münchhausen auf Grund von Entwürfen, Skizzen und Briefen beleuchtet. Wir müssen uns begnügen, hervorzuheben, daß ein großer Teil der meisterhaften Schilderung des westfälischen Bauernlebens nicht auf eigener Anschauung, sondern auf brieflichen Mitteilungen beruht. Die vielseitige Betrachtung des Dichters, welche die erwähnten Aufsätze bieten, wird durch eine Studie über Immermann als Dramaturg um einen unentbehrlichen Zug erweitert. Ihr Verfasser, Richard Fellner, ergänzt hiemit zugleich sein größeres Werk, „Geschichte einer deutschen Musterbühne." Den Beschluß bildet ein Aufsatz Joh. Gefkens über Marianne, geb. Niemayer, die Gattin Immermanns, die ihm nach langen, unbefriedigenden Verhältnissen endlich das ersehnte Glück bereitete, dessen er sich freilich nur ein Jahr erfreuen durfte. Marianne, das Urbild der Lisbeth im Münchhausen, war mit zwanzig Jahren Wittwe. — Dem Buche ist ein trefflich ausgeführtes Bildnis des Dichters und eine Lichtdrucktafel, Immermanns Bühne darstellend, beigegeben. Leonh. Lier.

Musik.

* Musikliteratur.

Zur Klärung der Wagner-Kontroverse. Von Christian von Ehrenfels. (Wien, Konegen, Mk. 1.—)

Allegorische Dramen. Für musikalische Komposition gedichtet von Christian von Ehrenfels. (Ebenda, Mk. 6.—)

Der Verfasser dieser Schriften, ein Wiener Privatdozent der Philosophie, ist keiner der im Lande des Wagnerianismus so zahlreich umschweifenden Stoff- und Sinnhuber, die in der Asche des verglühenden Wagnerstreites schüren oder mit Traktaten über die Ideen der Werke des Meisters oder mit neuen leitmotivischen Analysen und Nomenklaturen langweilen. Er faßt zunächst ein von der positiven Wagnerschriftstellerei bisher arg vernachlässigtes, sehr fruchtbares Thema ins Auge: die Frage nach der musikalischen Form des Musikdramas. Schon in der Nachschrift zu seiner Melusinendichtung (Wien, Konegen, 1887) hat er das Thema vortrefflich angeschlagen, ohne damit, so viel ich weiß, in Wagnerianerkreisen irgendwie Beachtung zu finden. Nun wirft er die Frage neuerdings auf und gewinnt ein paar sehr günstige Gesichtspunkte, so daß man wünscht, er möge von da aus eine ins Einzelne gehende, durch Beispiele illustrierte Betrachtung der Wagnerschen Kunstform unternehmen, zumal er sich als ein klarblickender Kopf und gewandter Stilist bekundet.

Von demselben Autor liegt noch der stattliche Band: „allegorische Dramen, für musikalische Komposition gedichtet" vor. Die Dramen darf man wohl nur in der musikalischen Einkleidung beurteilen. So wie sie jetzt sind, haben sie mir eben noch nicht sonderlich gefallen. Sehr interessant aber war wiederum die Nachschrift, die u. a. den Gedanken ausführte, daß Wagners Orchester gewissermaßen den antiken Chor vertritt und den Empfindungen des Zuschauers Ausdruck verleiht, eine Auffassung, die in manchen Fällen gewißlich zutrifft. Merkwürdig ist auch Ehrenfelsens Idee, die er dann in seinen Dramen realisiert hat, nämlich die Aufstellung eines Chors im Rücken der Zuschauer, der an geeigneten Stellen der Handlung zu empfindsamen Reflexionen über das Vorgefallene das Wort ergreift und so als Vertreter des Publikums fungiert. Dieses Verhältnis besteht ja bekanntlich auch in der christlichen Passionsfeier — wenigstens ideell. Freilich bedarf es zu der Ehrenfelsschen Reform

Digitized by Google

fatalerweise eines eigens gebauten Theaters, und es ist um so weniger anzunehmen, daß er seine Absicht wirklich erreicht, als das Bedürfnis nach einem besonderen Träger des sentenziösen Elements im Drama gar nicht vorhanden zu sein scheint. Ich will damit die Wirkungen dieses ethischen Faktors durchaus nicht unterschätzen, aber es sind nicht rein künstlerische, sondern solche, die im religiösen Kultus weit eher Platz haben, als im Theater, das, wie unsere Kulturzustände nun einmal sind, die ihm von den Idealisten zugeschriebene Aufgabe als moralische Anstalt hartnäckig von sich weist. Wozu überdies dem Zuschauer die „Moral von der Geschicht" jedesmal auferbaulich vorsingen lassen? Wenn sie in ihm durch den Bühnenvorgang nicht unmittelbar geweckt wird, so stehts entweder schlimm um das Drama oder um die Fassungskraft des Hörers, und der Kommentar des Chors kann in beiden Fällen nicht mehr viel gutmachen. Ich glaube, daß Ehrenfels den Wert seiner neuen Einrichtung ziemlich überschätzt, ein Fehler, in den Reformstreber so leicht verfallen. Da er indessen seine Sache, wenn auch mit vieler Wärme und Zuversicht, aber doch ohne die überweise Art moderner Weltverbesserer führt, so wird man seinen geistreichen Darlegungen zwar nicht ohne Einwände im Ganzen und Einzelnen, aber auch nicht ohne sympathische Teilnahme folgen können. Richard Batka.

• Wichtigere Musikaufführungen.

Dresdner Bericht.

Auf recht unökonomische Weise hat unsere Hofoper ihre Spielzeit diesmal abgeschlossen, ähnlich wie vorigen Sommer, wo man auch mit einer Neueinstudierung (des Haydnschen „Apothekers") — aufhörte. Die niedliche und unterhaltsame Märchenoper in einem Akte „Lili Tsee" von Franz Curti (der Text ist von Wolfgang Kirchbach), die schon in Mannheim und Frankfurt a. M. Beweise ihrer Lebenskraft gegeben hat, erlebte im Altstädter Hoftheater unter Schuch einige Tage vor Thorschluß ihre beifallsreiche Erstaufführung am Wohnorte des Komponisten. Ihre Handlung darf beileibe nicht unter die kritische Lupe genommen werden und ist selbst für ein Märchen fast zu bedenklich unwahrscheinlich.* In einem japanischen Industriedorfe, wo die Natur und Eigenschaft des Spiegels unbekannt ist, verliert eine durchreisende Engländerin einen Spiegel. Diese Engländerin erscheint in modischer Tracht, also spielt die Sache gar noch in der Gegenwart. Kiki-Thum, ein biederer Wagenläufer, findet den Spiegel und hält ihn beim Hineinsehen für ein Bildnis seines Vaters in jungen Jahren. Dummschlau verbirgt er den geheimnisvollen Fund in einer Vase. In Lili-Tsee, Kiki-Thums anmutigem Weibchen, wird darauf von einem scheinheiligen Bonzen und Anbeter ihrer Schönheit die Eifersucht entfacht; natürlich entsteht ein mächtiger häuslicher Skandal. Als Lili-Tsee da nun gar im eigenen Hause das corpus delicti, den Spiegel, findet, glaubt sie höchst zornig darin das Bildnis ihrer Nebenbuhlerin zu erblicken. So wird es denn nachgerade höchste Zeit, daß die Engländerin als rettender Engel zurückkehrt.

Die Musik Curtis schmiegt sich den Vorgängen glücklich an, sie baut sich in klaren Verhältnissen auf. Ihr ist Anmut und Leichtigkeit, frisch quellende freundliche, gefällige Melodie und ganz besonders ein farbenprächtiges und fesselndes Kolorit nachzurühmen. Im Dekorativen überhaupt zeigt sich Curti hier als ein liebenswürdiges Talent. Seine Schwäche verraten die recht konventionelle Harmonie und von Anfang bis zu Ende ermüdend einförmige Rhythmen. Breitere Erfolge dürften kluge Theaterdirektoren mit Lili-Tsee jedenfalls schon deshalb erzielen können, weil namentlich auch die Schaulust hier ihre Rechnung findet und dem erotischen Stoffe in Opernform der Reiz der Neuheit anhaftet.

Die recht magere diesjährige Opernspielzeit des berühmten Dresdener Hoftheaters, die nun beendet ist, muß sich im Hinblick auf wirklich mit „saurem Schweiß" zu Stande gekommene Neuheiten vor mancher kleinen Provinzialbühne schämen: Zöllners Kriegsoper „Der Überfall", Kienzels „Evangelimann", Bizets musikalisch wertvolle „Djamileh", d'Alberts totgeborene „Ghismonda" und nun Lili-Tsee — dies ist Alles, was ihr gewaltiger Apparat im Laufe eines Jahres an Neuarbeit geleistet hat. Überdies sind die drei erstgenannten Werke schon wieder vom Spielplan verschwunden. Karl Söhle.

Münchener Bericht.

Wir werden den Lesern fortan auch über die wichtigeren Musikereignisse Münchens eigene Berichte vorlegen und hoffen auch, ihnen baldigst von unserm neuen Mitarbeiter eine Rückschau auf die letzte Münchner Konzertsaison unterbreiten zu können. Ueber die beachtenswerte Aufführung von Mozarts „Don Giovanni" im Residenztheater müssen wir ihnen jedoch noch mit den Worten eines Andern sprechen. Geben wir im Auszuge, was Oskar Merz darüber in den „Neuesten Nachrichten" sagt, der unter den öffentlichen Beurteilern des Unternehmens der wohlwollendste sein dürfte:

Es ist feststehend, daß die Theatergebäude zu Mozarts Zeit — wenigstens soweit sie für ihn in Betracht gekommen sind — sämtlich in ähnlichen Raumverhältnissen angelegt waren, wie unser Residenztheater. So ist dies auch von unserem alten Opernhause am Salvatorplatz nachgewiesen, das „nur um ein Weniges mehr Personen aufnehmen" konnte, insbesondere aber von den Theatern, in denen Mozart seine Opern zur ersten Aufführung brachte; was für jene Zeit so viel heißt, als: für die er sie schrieb. Es ist also klar, daß er, bei seinem feinen musikalischen Empfinden, seine Werke auch für die in solchen Räumen bestehenden Klangverhältnisse gedacht und gesetzt hat. Was liegt nun näher, falls künstlerische Rücksichten als maßgebend gelten, als jenen Meisterwerken zunächst räumlich ihren natürlichen Boden wieder zu gewinnen, da unser Kunstinstitut in der glücklichen Lage ist, einen solchen in Gestalt unseres schmucken Residenztheaters thatsächlich noch zu besitzen! Kein Geringerer als Wagner hat darauf hingedeutet...

Nach dem glänzend gelungenen Versuche, den die Bühnenleitung vor reichlich Jahresfrist mit der Rückverlegung von Figaros Hochzeit ins kleinere Opernhaus gewagt hatte, durfte sie getrost daran gehen, auch den Don Giovanni in das Gebiet ihrer Reformbestrebungen einzubeziehen. Eine produktionslose Zeit ist, falls sie nicht der Stagnation verfallen, sondern Originales bieten will, auf Reformthätigkeit angewiesen. Die Ausbildung des Vortragsstiles für die Schöpfungen der jüngsten großen Kunstperiode auf dem Gebiete des musikalischen Dramas ist zur Zeit in Bayreuth im Werke, und hierin können die Opernbühnen der Gegenwart günstigen Falles höchstens

*) Wir können hier unserm Herrn Berichterstatter nicht ganz beistimmen. Wie sich unsre Leser vielleicht aus früheren Beiträgen erinnern, scheint uns auch das phantastisch Unwahrscheinliche bei derlei Werken ganz wohl am Platze, wenn nur die dichterische und musikalische Gestaltung uns in die entsprechende freie Stimmung versetzt. Wir dürfen eben nie die Empfindung haben: dir wird zugemutet, dieses lustig überlegene Spiel mit der Wirklichkeit dort für Wirklichkeit selbst zu halten. Derlei Märchenspiele verlangen eine besonders taktvolle Regie — in dieser Beziehung ist in Dresden wohl einiges gefehlt worden. K. S.

Digitized by Google

mit größerem oder geringerem Geschicke folgen. Was könnte somit rühmlicher genannt werden, als wenn unser Kunstinstitut in selbständiger Thätigkeit seine bedeutende Kraft der Wiederherstellung eines durchaus eigenartigen Werkes des größten musikalischen Dramatikers der früheren Epoche widmet!

Und in wahrhaft einmütiger Weise aller zur Verfügung stehenden Kräfte ist dies geschehen! Selbst der zum Dienste am Dirigentenpult leider noch immer nicht genügend wiederhergestellte Generalmusikdirektor Levi hat sich dabei thätig erwiesen und, wie wir hören, mit Unterstützung von ihm befreundeter fachkundiger Seite, wie E. Klingenfeld und Paul Heyse, das Textbuch der erforderlichen gründlichen Revision unterzogen und mit hauptsächlicher Benützung der Uebersetzung von Max Grandaur neu bearbeitet. Die ersten Gesangskräfte unserer Oper haben sich der mühsamen Umstudierung des Textes, für jede Rolle in doppelter Besetzung, unterzogen; Maschinerie-direktor Lautenschläger hat seine neue Erfindung, die Drehbühne, in den Dienst der Sache gestellt, Kapellmeister Strauß mit feinstem Verständnisse die musikalische Revision durchgeführt und der Regie hat sich mit der ihm auf diesem Gebiete unbestrittenen Meisterschaft und Hingebung der energische, thatkräftige Veranstalter des Ganzen, Intendant Possart, selber angenommen.

Auf all das Vorstehende mußte Angesichts des Ereignisses dieser Aufführung — denn ein solches ist sie! — in erster Linie hingewiesen werden, um zu zeigen, was hier geschehen ist und um solch einer künstlerischen That an sich gerecht zu werden. Dagegen soll durchaus nicht zu übersehen sein, daß trotz alledem auch dieser aufs Sorgfältigste vorbereiteten Vorstellung — wie allem Menschenwerke — Mängel anhaften, manche unvermeidlichen, aber auch manche vermeidlichen. Zu den ersteren scheint vor Allem das Gesangstechnische zu gehören. Im großen Hause mit dem starken Orchesterklang läßt sich nach dieser Richtung hin viel verdecken; im kleinen Hause und überdies bei der zarten, duftigen, echt Mozartschen Orchesterbegleitung werden die bezüglichen Mankos unbarmherzig ans Licht gezogen. Und bei Don Giovanni sind die gesanglichen Aufgaben wesentlich schwieriger als in Figaros Hochzeit. Wenn nun auch mit den Wiederholungen in dieser Beziehung wohl ein wohlthätiger Einfluß auf den Gesangsvortrag bemerkbar werden wird, so steht doch fest, daß es um die Gesangskunst zu Mozarts Zeit im Ganzen besser bestellt war, als es heute — trotz der hohen Gagen und vielen Urlaube — darum bestellt ist. Das Gesangstechnische wird also voraussichtlich die „Achillesferse" der hübschen Aufführung bleiben.

Die Hauptschwierigkeit scheint die Besetzung der konzertanten Damenrollen zu bieten: der Stimmklang war hier für die zarten Linien der Mozartschen Melodie-Zeichnung vielfach zu hart und wuchtig. Die Reduzierung des Eingreifens der Chöre auf das von Mozart in der Partitur vorgezeichnete Maß zeigte sich für die Wahrung des Charakters der Spieloper von glücklichster Wirkung. Insbesondere macht das erste Finale in seiner jetzigen richtigen Gestalt einen ausgezeichneten musikalischen Eindruck.

Die Drehbühne ist eine vortreffliche Erfindung, die für die Geschlossenheit der Akte als zusammenhängender Teile einen eminenten Gewinn bedeutet und außerdem Zeit erspart, indem sie die Verwandlungen beschleunigt. Diese erfolgen auf ihr stets komplet, weil jede folgende Szene auf ihr schon bereit steht und nur an die Rampe gedreht zu werden braucht. Es ist erstaunlich, welches Organisationstalent Lautenschläger schon jetzt in ihrer Handhabung bewährt. Trotzdem ist unverkennbar, daß diese vorzügliche Neuerung erst am Anfang ihrer Entwickelung steht. Ihre gute Wirkung wird bei ihrer diesmaligen Anwendung außerdem dadurch stark beeinträchtigt, daß die darauf konstruierten, in sämtlichen neun Bildern neuen Dekorationen hinsichtlich ihrer Anlage großenteils perspektivisch verzeichnet sind, im Verhältnis zu den agierenden Personen zu klein und eng wirken. Unsere Don Giovanni-Aufführung, der allerdings mancher Vorzug der Drehbühne zu Gute kommt, ist eben anderseits gleichsam deren Pionier.

Hinsichtlich der im Ganzen wie in zahllosen Einzelheiten ganz ausgezeichneten Regie, die der Szene wirkliches Leben zu verleihen scheint und die Handlung in scharfen und feinen Zügen thatsächlich als das charakterisirt, was sie sein will und soll, nämlich ein fröhliches, zum Teil übermütiges Spiel, — kann ein Zug nicht unerwähnt bleiben, der Angesichts ihrer sonstigen Leistung doppelt erstaunlich, weil ganz verfehlt erscheint und dringend der Besserung bedarf: der „Einsturz" am Schlusse der Oper. Nirgends schreibt Mozart einen solchen vor. Die zarte Zeichnung seines Kunstwerkes verträgt solche szenische Effektplatzer, die der Sphäre des Propheten angehören durchaus nicht. Das reizende Septett der sich zum Schluß der Oper in Don Juans Wohnung Versammelnden, an der Stätte des Einsturzes in der Ruine gesungen, ist ein Unding. „Flammen schlagen hervor und verschlingen Don Juan schließlich, worauf Leporello unter dem Tische wo er sich verborgen gehalten, wieder hervorkriecht und den zur Rache Herbeieilenden den Vorgang zu erzählen beginnt", das ist die szenische Vorschrift. Alles Weitere ist von Uebel, da es die fein angelegte Zeichnung der Handlung entstellt, deren Charakter in unserer Aufführung bis dahin so glücklich festgehalten ist und die eben im Schluß des zweiten Finale (auch durch die hier eintretende Haupt-Tonart der Oper!) ihren einzig richtigen Abschluß findet. Wir haben dies schon vor neun Jahren gelegentlich der Säkularfeier der ersten Don Juan-Aufführung hervorgehoben und wiederholen, daß das in dieser Hinsicht nunmehr durch die That künstlerisch Neugewonnene, auf das unsere Oper als gegenwärtige Alleinbesitzerin mit ganz besonderem Stolze blicken darf, mit aller Sorgfalt nun gewahrt, am wenigsten aber jenem falschen Effekt geopfert werden sollte.

Von großem Vorteil ist die Weglassung aller von Mozart nach der ersten Aufführung unter Klagen und Protesten hinzukomponirten Nummern. Der Versuch, die Oper dem Zuhörer möglichst genau so vorzuführen wie sie zur Zeit ihres genialen Schöpfers erklungen, hat sich auch nach dieser Hinsicht glänzend bewährt. Denn es hat dafür eine Anzahl flotter Parlando-Stellen Platz gefunden die zum frisch pulsirenden Leben der Handlung nicht wenig beitragen. Und es ist eine wahre Freude, in welchem Tempo sie trotz der erschwerenden deutschen Sprache gebracht werden; das ist allein schon ein Kunststück und verrät dem Kenner den außerordentlichen, auf die künstlerische Bewältigung der Aufgabe verwendeten Fleiß! Im großen Hause wäre diese so nötige Beschleunigung des Sprechtempos in den Secco-Rezitationen gar nicht möglich; Strauß begleitet die Partien der Oper an dem als Imitation der zu Mozarts Zeit verwendeten Klaviere besonders angefertigten Instrumente mit vollendetem Stilgefühl.

Digitized by Google

Ausdrücklich sei auch der zarte Klang der zum Ständchen verwendeten Mandoline erwähnt.

Wenn wir schließlich die musikalischen Vorzüge der Aufführung noch kurz zusammenfassen wollen, so darf gesagt werden, daß auf Grund eines in seiner Einfachheit und Durchsichtigkeit wahrhaft entzückenden Orchesterklanges bei dem namentlich die Holzbläser zu der ihnen gebührenden schönen Klangwirkung gelangen, eine Deutlichkeit und Kraft der Charakteristik des vokal-szenischen Vorganges erreicht wird, die zu den erstrebenswertesten Dingen für die Oper unserer Tage gehört.

Bildende Künste.

* Kunstliteratur.

Die Muther-Hetze. Ein Beitrag zur Psychologie des Neides und der Verleumdung von Richard Muther. (München, G. Hirths Kunstverlag.)

Ist es sehr übertrieben, von einer Mutherhetze zu reden? Wir müssen nach unsern eigenen Beobachtungen zunächst dem Verfasser darin Recht geben, daß die Behandlung seines „Falles" in der Presse unsachlich und ungerecht war. Wie einmütig breitete sich das große Schweigen der Liebe über Koppel-Ellfeld, den unvergleichlich schlimmeren Plagiator, einen Mann in mindestens ebenso einflußreicher, also unter Umständen gefährlicher Stellung, aber ohne jedes ernstere Können. Erst als es sich nicht mehr um die Erfüllung einer sittlichen Pflicht handelte, sondern nur noch um ein Stück Kunstklatsch, erst, als Koppel entfernt und damit die Sache für ernstere Leute erledigt war, erst da fand die Presse die Sprache darüber. Wie anders bei Muther: kaum ein Lokalblättchen, wo immer es von Schere und Kleistertopf lebe, das nicht seiner Empörung über den Mann „voll und ganz" Ausdruck gegeben hätte!

Wir haben im vorletzten Heft auseinandergesetzt, weshalb uns Muthers „Plagiat" an Volbehr als eine verhältnismäßig harmlose Sache erscheint, die des großen Lärmens nicht wert ist. Viel neues Licht zur Beleuchtung bringt die gedruckte Verteidigungsrede nicht, für jeden, der sich nicht ohne weiteres von Volbehrs Erregung anstecken ließ, lag der einfache Sachverhalt von Anfang an klar. Wer Muther vorwarf, daß er sich mit heimlich gestohlenen fremden Federn geschmückt habe, der hat ihm Unrecht gethan, von einer „Vorspiegelung falscher Thatsachen" kann man bei Muthers deutlichem Hinweise auf Volbehrs Buch unmöglich sprechen. Aber nach wie vor müssen wir uns außer Stande erklären, Muthers Anschauungen über das Zitieren zu teilen. Sind denn Anführungszeichen oder kurze klarstellende Bemerkungen darüber, wer gerade spricht, so mühsam anzubringen? Wenn sich Muther auf einen Brauch beruft, so beruft er sich nach unserem Gefühl auf einen Mißbrauch; wir empfinden das Recht des benutzten Autors auf seine Worte und Gedanken als eine wichtigere Sache als er. Wir wollen nicht auf noch andere Umstände eingehen, die uns vor einigen der Entlehnungen in der „Geschichte der Malerei" besonders bedenklich stimmen — viel bedenklicher, als bei der Streitsache mit Volbehr. Inbetreff dieser letzteren bleibt für uns als Ergebnis nach allem Hin und Her etwa das: Muther hat die Verpflichtung nach deutlicher Trennung eigenen und fremden geistigen Eigentums zu nachlässig aufgefaßt, — der Vorwurf einer unehrenhaften Handlungsweise jedoch, des „literarischen Diebstahls" trifft ihn nicht. A.

Das Leben Raffaels. Von Herman Grimm. Dritte Auflage, neue Bearbeitung. (Berlin, Wilhelm Hertz.)

Als Anton Springer sein Leben Raffaels und Michelangelos veröffentlicht hatte, erzählt' er uns mit leuchtenden Augen, sein größter Stolz sei, daß Alfred von Reumont ihm geschrieben hätte, er habe kein geschichtliches Zeugnis über die beiden Hauptmeister übersehen. Springer war als Mensch eine scharf ausgeprägte Persönlichkeit, wenn er aber Kunsthistorisches schrieb, war er vor allem objektiv darstellender Historiker. Sein Hauptstreben ging dahin, der Kunstwissenschaft ihren gebührenden Platz als geschichtliche Wissenschaft zuerkannt zu sehen. Herman Grimm ist, wenn er schreibt, in erster Linie eine schriftstellerische Persönlichkeit von ganz ausgeprägter Eigenart; ob er auch den Ehrgeiz hat, als bedeutender Historiker zu gelten, das wissen wir nicht. Sein Leben Raffaels ist entschieden ein interessantes Buch, geistreich geschrieben, von einem Manne, der das Leben und die Welt scharf mit den eigenen Augen gesehen und beobachtet hat. Eine Fülle anregender Bemerkungen und blitzender Gedanken zieren es; allerhand überraschende Streiflichter fallen auf Gegenstände und Verhältnisse, die in näherem oder fernerem Zusammenhange mit dem Hauptgegenstande stehen. Auch Grimms Stil ist persönlich: knapp, pointirt, abgerissen, wenn es ihm beliebt, breit, glänzend und schwungvoll, wenn es ihm angebracht scheint. Niemand wird Grimms Raffael-Biographie ohne Nutzen lesen.

Aber seine Eigenart geht bis zum Eigensinn. Forscher, die ihm unsympathisch sind, wie Springer oder Morelli, ignorirt er samt den Ergebnissen ihrer Forschungen. Was hat es für einen Zweck, die Madonna Ansidei durchweg die Madonna von Perugia zu nennen, da sie doch allgemein mit jenem Namen bezeichnet wird? Warum versteift sich Grimm darauf, von Raffaels Himmelfahrt Mariä im Vatikan zu sprechen, während es gar keine Frage sein kann, daß es sich um die Krönung Mariä handelt, und nicht um eine Himmelfahrt? Es ist ja im Grunde zwecklos, Herman Grimm derlei vorzuhalten, selbst der Widerspruch hervorragender Kenner stört ihn nicht in seinen Kreisen und hindert ihn nicht, zu glauben, was ihm gefällt. Morelli schreibt von der bekannten Fornarina: „Ein gröberes Unrecht dürfte wahrlich Raffael kaum zugefügt werden, als ihm diese häßliche, wie eine liederliche Dirne dreinschauende Fornarina auf den Hals zu laden. Schon die Form und Fingerstellung der einen Hand ist so unraffaelisch, das blaue Armband mit dem Namen so abgeschmackt, daß es mich stets gewundert, wie sonst so feine Kenner an diesem garstigen Bildnisse keinen Anstoß genommen haben. Ein Schüler Raffaels — vielleicht Giulio Romano selbst — dürfte, vielleicht nach einer Aktzeichnung des Meisters, dieses Porträt verfertigt haben — der göttliche Sanzio jedoch nie und nimmermehr." Springer spricht von der bitteren Enttäuschung, die des Betrachters harrt, der mit hohen Erwartungen an das Werk herantritt. „Es widerstrebt uns zu glauben, daß Raffael seine Liebe an ein verblühtes Weib weggeworfen habe, welches in Ausdruck und Wesen an eine Courtisane erinnert." Was schreibt Grimm über dieses auch nach unserer Empfindung abscheuliche Bildnis? „Ist der Violinspieler sein vornehmstes Porträt, so ist sein wärmstes, aus der früheren

Digitized by Google

Zeit, das der jungen Frau im Palaste Barberini in Rom, die mit Recht voll für seine Geliebte angesehen wird und deren Schönheit es nicht beeinträchtigt, daß einige Neuere sich als ihre Widersacher aufgethan haben." — In der Beschreibung der Transfiguration weiß Grimm die beiden Jünglinge zur Rechten auf der oberen Partie des Bildes nicht anders zu erklären, als daß er sie für ein paar jüngere vornehme Geistliche erklärt, „naturalistisch porträtirt", die knieend als Zuschauer das Ereignis miterleben, „unverschämte Zusätze, die anzubringen Raffael ohne Zweifel genötigt wurde." Die richtige Erklärung lag schon vor dem Erscheinen der 3. Auflage von Grimms Leben Raffaels vor in Pastors Geschichte der Päpste (III, 772 ff.) Pastor weist auf Grund der Forschungen Dr. Friedrich Schneiders nach (vgl. auch die Zeitschrift „Der Katholik" 1896, 1. Heft) daß hier die beiden Martyrer-Diakonen Felicissimus und Agapitus dargestellt sind, deren Blutzeugenschaft mit dem Tage der Feier der Transfiguration zusammenfällt. Ebenso dürfte die von Grimm ungenügend erklärte Disputa durch die Schneidersche Erklärung als Darstellung der Verbindung des Diesseits und des Jenseits durch das Altarsakrament ebenso einfach wie richtig gedeutet sein. Von der Sixtinischen Madonna sagt Grimm schlankweg: sie gehört ins Jahr 1517; den Beweis für diese unsichere Behauptung bleibt er schuldig. Auch die haltlose Vermutung Rumohrs, das Gemälde habe als Prozessionsfahne gedient, wird wiederholt.

Wir könnten noch mehr derartige Einwendungen gegen Grimm machen. Doch werden die angeführten genügen, um zu zeigen, daß eben nicht alle seine Behauptungen ganz zuverlässig sind. Als besonders interessant sei das Kapitel über Raffaels Ruhm in vier Jahrhunderten hervorgehoben. Allerdings liegen auch hier Einwendungen auf der Hand; z. B. kann man gegenüber der Behauptung, noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sei Raffael gänzlich mißachtet gewesen, auf ein französisches Urteil voll überschwänglichen Lobes aus dem Jahre 1740 hinweisen, wonach man in Rom allgemein Raffaels Verklärung für das schönste Gemälde der Welt erklärt habe. Trotz alledem bleibt Grimms Raffaelbiographie ein geistvolles Werk voll interessanter Gedanken und Anregungen, mit denen sich denkfreudige Leser voll der lebendigsten Teilnahme immer wieder gern auseinandersetzen werden. Grimm hat die dritte Auflage fast auf die Hälfte der vorangehenden gekürzt und durch diese Verkürzung den Wert des Ganzen noch gehoben. Paul Schumann.

* Kunstblätter und Bilderwerke.

Die kgl. Gemälde-Galerie zu Dresden. Text von Hermann Lücke. (München, Franz Hanfstängl. 10 Lieferungen zu je 12 Mk.)

Dieses neue Bilderwerk giebt in 100 Vollbildern und 50 Textabbildungen die Hauptwerke der berühmten Dresdner Galerie wieder; ausgeschlossen sind die modernen Werke. Bisher sind sechs Lieferungen erschienen, die ein Urteil über das Werk wohl gestatten. Dieses Urteil kann nur günstig ausfallen. Die Dresdner Galerie besitzt bekanntlich unter ihren zahlreichen Gemälden alter Meister gerade eine große Anzahl aus der besten Zeit stammender Werke, welche nicht blos kunsthistorisch wichtig oder interessant, sondern im vollen Sinne des Wortes schön sind. Eine gut gewählte Sammlung von Nachbildungen nach Werken der Dresdner Galerie kann deshalb von vornherein auf den Beifall weiterer Kreise rechnen. Diese gute Auswahl ist hier getroffen; man vermißt kaum eines der Gemälde, die den Stern der Sammlung bilden und deren Hauptruhm ausmachen. Die Vollbilder sind in tadellos schönem, klarem, nach Licht und Schatten fein abgestuftem Lichtdruck wiedergegeben und auch die Textabbildungen stehen ihnen keineswegs nach. Der Text des Dresdner Kunsthistorikers Prof. Hermann Lücke beruht auf reifer Sachkenntnis. Mit kunstgeschichtlicher Entwickelung werden die einzelnen Maler in ihrem Leben und Wirken kurz vorgeführt und die Bilder erläutert. Das trefflich ausgestattete Werk kann somit den Kunstfreunden bestens empfohlen werden. — nn.

* Restaurieren.

Das erste Heft der neuen „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst", die Friedrich Spitta und Julius Smend jetzt im Verlage von Vandenhoeck und Ruprecht in Göttingen herausgeben, bringt einen Aufsatz von Cornelius Gurlitt, für dessen Konsequenzen wir auch um die Unterstützung unsrer Leser werben möchten. Ist er doch aus jener kerngesunden Kunstempfindung hervorgegangen, die wir alle erst mühsam uns wiedergewinnen müssen, nachdem unser „Bildungs"wesen sie uns verdorben hat. Hier also der Aufsatz, der eigentlich ein höchst beherzigenswerter Aufruf ist:

Eigene Neigung und dienstliche Pflichten führen mich vielfach in Dorf und Stadt zur Besichtigung von Kirchen. Ich weiß nicht, ob es sehr viel Leute gibt, die deren in ihrem Leben mehr sahen als ich. Damit will ich nicht sagen, daß ich nunmehr zur Beurteilung von deren Kunstwert im ganzen und einzelnen besser befähigt sei als andere. Im Gegenteil: die Kirchen bilden kein Ausstellungsmaterial, sie stehen nicht zu einander in Wettbewerb, wenigstens nicht die evangelischen. Mag in katholischen Ländern die schönere Kirche die Wallfahrt oder die Meßgänger vor anderen an sich ziehen, — bei uns ist die Kirche ein Besitz der Gemeinde, namentlich ein geistiger; und es ist gewiß das Herumziehen der Kirchgänger etwa hinter dem besseren Prediger oder Orgelspieler ebensowenig ein Segen für das Gemeindeleben, wie das Suchen nach dem schönsten Bauwerke. Die Kirche ist also die rechte, welche ihre Zugehörigen beisammenhält, nicht die, welche Nachbarn herbeilockt. Und andererseits urteilt der nicht richtig, der viele Bauten vergleicht. Man soll jedes nach seiner Art betrachten und würdigen.

Aber eines wird auch den Freunden der Kunst auffallen, die nicht berufsmäßig von Kirche zu Kirche ziehen: nämlich, daß nun bald alle Gotteshäuser im Lande „restauriert" sind, und daß sie dadurch alle eine gewisse Gleichmäßigkeit bekommen haben; eine solche, welche den vieles Sehenden nicht gerade erfrischt. Mögen die Kirchen an sich schön und würdig sein — in ihrer Gesamtheit betrachtet sind sie meines Ermessens in den letzten Jahrzehnten sehr viel eintöniger geworden.

Und das „Restaurieren" dauert ruhig fort: Berufene und Unberufene üben sich in der Kunst. Es betreten Pfarrer, Kirchenvorstand und Baumeister die Kirche, stellen fest, was künstlerisch wertlos sei und deshalb „raus" müsse, tauschen ihre Meinungen über neue Bedürfnisse aus, und, wenn dann die Genehmigung von den Oberbehörden eingeholt ist, wird dem Innern der Kirche eine zweckmäßige und stilvolle Gestaltung gegeben.

Zweckmäßig! Die meisten unserer alten Kirchen sind katholischen Ursprunges: ein Langhaus, vielleicht gar ein

Digitized by Google

Querhaus mit mehreren Seitenkapellen, ein tiefer Chor. Damit ist für die Predigt wenig anzufangen. Man braucht Emporen, man braucht eine Kanzel und um diese sich fügende Sitzplätze. Das empfanden auch unsere protestantischen Väter. Sie richteten sich in den Kirchen ein, so gut sie konnten. Sie hatten dabei die entschiedene Ansicht, daß das Kirchengebäude dem Gottesdienste unterzuordnen sei, und scheuten sich nicht vor starken Eingriffen in das alte Bauwerk, um es ihren Bedürfnissen gerecht zu machen. In die gotischen Kirchen kam somit ein fremder Geist. Der Katholizismus hatte sich bei uns ausgelebt, und der Protestantismus äußerte seine Lebenskraft: Geschichte, Sinnesart, Geschmack, künstlerische Gestaltungskraft von über drei Jahrhunderten füllten das alte Werk mit ihren Spuren, ihren Zeugnissen. Man sieht diesem nun freilich an, daß es alt ist, und daß sein Zweck sich geändert hat. Es war zweckmäßig gebaut und hatte seine Zweckmäßigkeit nur verloren, weil die Glaubensentwickelung an das Gotteshaus andere Anforderungen stellte. Und mit sorgender Liebe, mit den oft so bescheidenen Mitteln eines im Glaubenskampfe verarmten Helden hatte der Protestantismus die Gaben der katholischen Zeit zu seinem auch geistigen Besitz gemacht, sie neu erworben, diese große Erbschaft der Väter.

Freilich waren die Einbauten nicht stilgerecht; wenigstens nicht in dem Sinne, daß der Meister aus der Zeit Cranachs und Rembrandts wie ein Michel Wohlgemuth arbeiten wollte, oder gar, daß jeder den Bau auf sein Alter hin untersuchte, um dann zu trachten, ob er noch im Stil seines Großvaters oder gar eines noch ferneren Ahnen arbeiten könne. Die guten Leute von damals waren einfältig genug, daß jeder einfach sein Bestes gab, ohne daran zu denken, ob es auch stilvoll sei. Vielleicht dachte wohl einer und der andere einmal daran, daß trotzdem eine Gemeinsamkeit in den Werken komme, jener Stil, der aus dem gleichen Geist, aus der stetigen Fortentwickelung innerhalb der Stadt, der Gemeinde sich ergibt. Und wenn dann Leute, die nicht Kunstgeschichte studierten, oder solche, die es auch einmal ein paar Minuten vergessen können, daß sie diese studierten, in eine solche Kirche treten, dann spüren sie eine Stimmung eigener Art: die Kirche erzählt ihre Geschichte; sie erzählt sie in jenen alten verfallenden und in jenen noch blanken und schmucken Teilen, in jenen Werken einer redlichen Unbeholfenheit und einer sachlichen Armut, wie in jenen Schöpfungen hoch entwickelter oder prunkvoller Kunst. Ein Hauch des Lebens, das sich hier abspielte, ruht über dem alten Gestühl und den verschnörkelten Betstübchen, ein Hauch von vielen Jahren alter Frömmigkeit, von hundert Menschengeschlechtern, die hier im Gebete Trost suchten.

Der Herr Baumeister aber geht mit dem Pfarrer und dem Kirchenvorstand durch die Hallen des Schiffes und erklärt das meiste für Gerümpel. Vielleicht sitzt in einer Ecke ein Maler, etwa ein Adolf Menzel, der schon früh ein Herz für „verzopfte" Kirchen hatte. Der Baumeister lächelt über den sonderbaren Kauz.

„Raus!", im Namen der kirchlichen Kunst, im Namen des Idealismus. „Raus" mit dem, was nicht in den Stil paßt, oder doch mit allem, was keinen Kunstwert hat. Er ist Sachverständiger und holt sich vielleicht vorsichtigerweise noch ein paar andere Sachverständige zu einem Obergutachten dazu. Zusammen halten sie das Totengericht.

Ich bin auch Sachverständiger und darf daher wohl auf die ganze Zunft schimpfen, ohne die einzelnen zu beleidigen. Man traue keinem! Keiner versteht seine Sache, wenigstens nicht in dem Sinn, in dem er zumeist gefragt wird. Sein Gutachten ist nie ein endgültiges, der von ihm verkündete Spruch hat Wahrheit nur für ihn und für heute. In jedem Fall läßt sich leicht der Sachverständige finden, der das Gegenteil sagt, der über den anderen wohl bloß den Kopf schüttelt, weil er als vorsichtiger Mann nicht sagen will, der Herr Kollege habe sich gründlich geirrt. Kein Stand hat sich roher an der Kunst versündigt als der der Sachverständigen, namentlich an den Schöpfungen der protestantischen Zeit. Vor 40 Jahren galt alles, was aus Luthers Jugendzeit war, als „schlechte" Gotik — raus damit! Vor 30 Jahren war die deutsche Renaissance noch vogelfrei; vor 20 Jahren das Barock, vor 10 Jahren das Rokoko, und jetzt ist es die Kunst zwischen 1780 und 1840, und ist es hauptsächlich alles das, dessen Wert der betreffende Herr nicht versteht. Und er versteht meist nur, was akademisch richtig ist, wie sein eigenes Schaffen. Was die Herzenseinfalt zu leisten vermag, ist ihm eben einfältig. Und ich bin doch sicher, daß auch die Zeit dieser bescheidenen Werke wiederkommt, und daß man später über unsere vatermörderischen Kunstanschauungen nicht minder scharf zu Gericht sitzen wird, als wir es jetzt schon thun über die „Restauratoren" von 1860 und später, die einst um der Stileinheit willen die Kunst von drei Jahrhunderten aus den Kirchen entfernten.

Früher glaubte ich zu wissen, was Kunstwert hat. Jetzt weiß ich nur noch, daß alle solche Urteile individuell sind. Nach beiden Richtungen: sowohl hinsichtlich dessen, was uns mißbehagt, wie dessen, was uns gefällt. Der Lebendige hat freilich meist recht. Aber er lebt nicht lange, sein Werk dagegen bleibt stehen. Ich habe auch Umschau in den Kirchen gehalten, um zu erfragen, wie denn Gemeinde und Pfarrer mit den „Restaurationen" zufrieden sind. Die neuen Arbeiten sind meist sehr geschätzt, die älteren weniger, was älter als 20, 30 Jahre ist, gilt in weitaus den meisten Fällen für verfehlt. Man klagt ob der alten, durch die Stilgerechtigkeit zerstörten Kunstwerte. Die Alten erzählen mit Rührung, wie einst ihre Kirche geschmückt war. Die Jungen aber erklären, die vom letzten Restaurateur geschaffenen Dekorationen seien keineswegs stilecht, der Mann habe nichts verstanden; erst jetzt wisse man in diesen Dingen recht Bescheid; was vor 30 Jahren entstand, ist nicht echt mittelalterlich, es ist höchstens romantisch: „Raus damit!"

So war es schon, solange ich zurückdenken kann. Früher meinte ich auch wie die andern, das käme daher, weil wir's in der Kunst des Restaurierens so herrlich weit gebracht hätten. Aber auch an dieser Ansicht bin ich irre geworden. Mir scheint jetzt fast, als wären wir hierin um keinen Schritt vorwärts gekommen. Vor zwanzig Jahren restaurierten wir nicht im Stil des 13. oder 15. Jahrhunderts, sondern im Stil von 1876; und heute restaurieren wir im Stil von 1896, mit ein paar neuen archäologischen Tricks, aber beileibe nicht „echten". Denn „echt alt" kann nur der Alte denken und schaffen; man kann wohl die Rolle, welche die Gotik uns zu sprechen gab, vortrefflich schauspielern, so daß alle Zuschauer im Theater des Zeitgenossentums begeistert die Hände klatschen. Aber wenn das Jahrzehnt vorbei, der Vorhang gefallen ist, sehen wir deutlich den Flitter des Kostüms, und es

Digitized by Google

ärgert uns, daß wir uns einst von falschem Pathos hänseln ließen.

Und dann bleibt nur der Aerger darüber, daß wir uns durch die Verwandlungskünste unserer Architekten das einzig Echte nehmen ließen, was in den Kirchen sich vorfand, nämlich das Alte. Und darüber, daß man, wenn man schon mit diesem brach, nicht wenigstens alles das bewahrte, was nicht notwendig entfernt werden mußte. Daß wir zu Gericht gesessen hatten, wir, die wir einen eigenen Stil nur unbewußt besitzen, über jene Leute, welche glücklich genug waren, noch nicht zu wissen, was Stil ist, und die ihn daher ohne weiteres in aller Kraft besaßen.

Ein liebes altes runzliges Gesicht verschönert man nicht, wenn man es in seine Jugend zurückschminkt. Es ist ganz gut und ganz sachgemäß, daß es alt ist, und es wäre gegen der Welt Ordnung, wenn es jung erschiene. Eine alte Kirche ist ein Besitz, auf den eine Gemeinde stolz sein soll. Und diese ist's auch in der Regel. Einer alten Kirche soll man aber ansehen, daß sie alt ist, und zwar soll ihr auch jener das ansehen, dessen Hand nie einen Lübke berührte. Nicht auf kunstgeschichtlichem Wege soll sie uns dies lehren, sondern auf gemeinverständlichem: dadurch, daß sie vom Wechsel ihrer Bestimmung, von ihrer Geschichte, von der Geschichte ihrer Gemeinde erzählt. Denn unsere Kirchen sind Gemeindehäuser und sollen sich als solche darstellen.

Wie aber restaurieren wir? So, daß die Kirche womöglich auf die Form zurückgeführt wird, die sie ursprünglich besaß. Die Restaurierung gilt als Meisterwerk, welche uns einen neu erscheinenden Bau liefert, einen solchen, der aussieht, als habe er fünfhundert Jahre unter einer nun endlich weggenommenen Glasglocke gestanden, der aussieht, als sei er zur Zeit des großen Mönches Hildebrand entstanden, und als habe es nie den bösen Luther und seine häretische Sekte gegeben. Wir werfen uns selbst mit dem „Gerümpel" zur Thüre hinaus, wir verleugnen unsere Väter, weil sie uns nicht vornehm genug waren.

In Wahrheit ist aber der Bau allein schön, der seinem Zwecke dient. Nirgend gilt dies mehr, als bei der Kirche, gerade ihres Zweckes wegen. Der Kraft protestantischen Empfindens steht hier freilich jenes Stilgefühl gegenüber, welches heute ein Zeichen der Bildung ist. Nur das Stilvolle ist schön, nur die alte Kunst ist voll Stil. Ja es haben sich viele eingeredet, daß die Frömmigkeit gotisch aussehe und im Spitzbogen zu konstruieren sei.

Früher siegte der Protestantismus, vielleicht manchmal allzu rücksichtslos, über den Stil. Heute siegt der Stil zumeist über den Protestantismus. Früher war man vielleicht manchmal moderner, als gut war; heute glaubt man nur dann modern zu sein, wenn man in Plattenrüstung und Schnabelschuhen herumgeht.

Darum, wenn mich einmal jemand bei Restaurierungen um Rat fragt, ist dies mein Urteil: keine Kirche ist zu wertvoll, daß man sie nicht für den Gottesdienst benutzen sollte. Und wenn die Kirche im Gegensatz zum Gottesdienst steht, das heißt, wenn man nach sorgfältiger Erwägung zu dem Ergebnis kommt, daß man ändernd in den vorhandenen Bau und seine Teile eingreifen muß, des kirchlichen Lebens wegen: dann nur herzhaft zugegriffen! Aendert, was nötig ist. Aber bedenkt wohl, — ein Schatz ist mit aller Kunst und allem Gelde nicht wieder zu gewinnen, wenn ihr ihn einmal verloren habt! Altes kann man nicht machen lassen, wie man sich echte Ahnenbilder nicht malen lassen kann. Auch der größte Restaurator bringt euch nicht wieder, was ihr dahingabt. Denkt an eure Väter, die ihr Bestes der Kirche weihten mit der Hoffnung und dem Wunsche, daß es dort daure. Also wenn's irgend möglich ist, laßt euch nicht bethören, von eurem Besitz ein noch so bescheidenes Teilchen herzugeben, von den Restauratoren, die wie die brüllenden Löwen durchs Land ziehen und sehen, was sie verschlingen. Der allerklügste Rat, den ich aber geben kann, ist der: machen Sie nichts, als daß Sie erhalten, was einzufallen droht. Und wenn Sie etwas machen, dann lassen Sie den Künstler sein Bestes geben, unbekümmert um den Stil: des Enkels und des Sohnes Werk wird im Haus des Vaters nicht fremd sein; sie sind doch beide Deutsche, eines Volkes Kinder!

Da hängen alte Bilder, alte Denkmäler, welche die Liebe und Achtung Nachlebender den Verstorbenen zum Gedächtnis stifteten. Zum Gedächtnis? Wer erinnert sich heute noch dessen? Unsere denkmal-wütige Zeit hat keine Achtung vor diesen alten Werten. Zweck der Denkmäler scheint heutzutage zu sein, sie aufzustellen, nicht sie stehen zu lassen. Jenen Zeiten waren ihre Männer groß, ihre Frauen lieb. Sie haben ein Recht, von ihren Anschauungen aus beurteilt zu werden. Wir sind nicht berufen, sie zu schulmeistern; man soll die Gefühle jener schonen, welche hofften für die späte Zukunft zu arbeiten, wie wir hoffen daß unsere Söhne unsere Denkmäler stehen lassen, mögen sie ihnen gefallen oder nicht, mögen sie unsere Verehrung für die Gefeierten teilen oder belächeln. Nicht weil sie Kunstwert haben, hängen die Denkmäler da, sondern weil sie von Liebe, von Dankbarkeit, weil sie vom Leben einer Christengemeinde zeugen sollen. Aber jetzt! „Raus damit!" Der Herr Pastor und der Herr Baumeister finden die alten Denkmäler nicht nach ihrem Geschmack, sie haben vom Sachverständigen vernommen, sie seien unbedeutend. Nun schauen sie sie an, wie sie der Trödler betrachtet nach ihrem Handelswert auf dem Kunstmarkt, oder — um es vornehmer auszudrücken — nach ihrer „Museumsfähigkeit".

Mir aber will scheinen, man soll sie nach ihrer Geschichte betrachten. Man wirft keinen Leichenstein um, solange man dem Toten sein Fleckchen Erde lassen darf. Und sie stören doch keinen in seinem Gottesdienst dort oben an der Wand, sie stören höchstens den Herrn Baumeister in seinem Stilgefühl. Aber bauen wir denn Kirchen diesem zuliebe, bloß um etwas Schönheitliches herzustellen? Und sollen wir diesem Stilgefühl zuliebe die Geschichte unserer Kirchen verleugnen?

Digitized by Google

Sprechsaal.

Über Naturgenuß.

Eigentlich sollten wir die „Natur", richtiger gesagt: die Landschaftsbilder nicht unthätig genießen, einzig unsere Sinne spannend, mit dem Geiste auf die Beobachtung zielend. Bei absichtlichem Ansehen, wie es der Tourist und Spaziergänger übt, bemerken wir zwar vieles, aber schauen wenig. Denn die Hauptsache beim Schauen ist ein seelischer Vorgang. Es kommt vor allem darauf an, daß die photographische Platte richtig vorbereitet sei, welche das Bild aufzunehmen hat; auch ist es vorteilhafter, wenn das Bild sich unvermutet auf ihr spiegelt, als wenn wir es mit dem Wunsch und dem Willen herbeirufen.

Fragen Sie sich doch selbst: Welche Naturbilder haften am gründlichsten, am deutlichsten und nachhaltigsten in Ihrem Gedächtnis? Etwa jene, welche Sie als Tourist bewundernd anstaunten? Keineswegs. Mögen Sie noch so aufmerksam hingesehen haben, es bleiben Veduten, die sich entweder rasch verflüchtigen oder die, falls es Ihnen auch gelingt, sie mit der Erinnerung zu wiederholen, doch des inneren Gehaltes, mit anderen Worten der Beziehungen zu Ihnen entbehren. Dagegen jene Naturszenen, in welchen Sie Glück oder Leid erfuhren, jene Örtlichkeiten, wo Sie als Kind spielten, wo Sie als Jüngling etwas wollten, wo Sie als Mann etwas thaten, ferner jene , wo Sie eine wichtige Nachricht erhielten, kurz jene in deren Rahmen sich Ihnen etwas ereignete, die glühen mit unauslöschlichen Farben über unverwischbarer Zeichnung.

Man muß die Natur erleben: sie darf nur die Szene abgeben, in welcher Sie Geist und Gemüt regen. Der Thätige hat den vollkommensten Naturgenuß; der Arbeiter, der von der Arbeit aufblickt, der Künstler oder Denker, der sorgenvoll seinen Plänen nachsinnt, der Gelehrte, der Entdecker, der etwas sucht. Sie sehen ungleich weniger, als der müßige, aufmerksame Wanderer, aber sie sehen des Wenige unendlich mehr.

Neulich, am Gotthard, bei Inschi zwischen den sprudelnden Bächen über der tosenden Reuß, begegnete ich einer wandernden Mädchenschule. Mit Tornistern und Bergstöcken bewaffnet, mit Alpenrosen verblümt, begleitet von Lehrern und Lehrerinnen, schwatzend, lachend und singend. Der Direktor, an der Spitze schreitend, stieß ab und zu in ein Hifthorn, um seine Herde zu sammeln. Nichtsdestoweniger schlappte ein Züglein nach, weit hinter den übrigen, um einen jungen Lehrer geschart, dessen Worten sie eifrig lauschten. Keines sah sich um; auch vermute ich, daß von allem eher die Rede war, als von der Geographie und Ästhetik des Reußthales; vielmehr schien mir, als ob sich da ein Romänchen anzettele. Allein glauben Sie nicht, jener Lehrer und jene Mädchen, obschon sie die meiste Zeit mit nichten die Landschaft, sondern ihres Nächsten Angesicht betrachteten, werden zeitlebens die Szenerie des Reußthales tiefer im Herzen eingegraben behalten, als wir achtsamen, beflissenen Naturgucker?

Jenes zerstreute Schulkonglomerat habe ich beneidet. So sollte man eigentlich wandern. Carl Spitteler.

Ueber Rezitation

fanden sich unlängst im Kunstwart einige Bemerkungen, zu denen mir ein paar Worte vergönnt sein mögen.

Hat wirklich der Rezitator die Bedeutung für unser modernes Kunstleben, welche ihm von Frey zugestanden wurde? Soll er dem überlasteten kunstbedürftigen Menschen von heute gar erst den Kunstgenuß vermitteln, so kommt natürlich auf die Wahl seiner Stoffe Alles an. Es wurde schon erwähnt, daß vor Allem die dramatische Dichtung den Rezitator lockt, besonders weil er hier dem lieben Pathos vollsten Spielraum gewähren kann, das in seinem breiten trüben Strom so leicht alle die Inselchen hinwegschwemmt, die ein feiner Dichter zur Abwechslung geschaffen hat. Viele unserer Schauspieler und die meisten Rezitatoren wären ihrer ganzen Anziehungskraft beraubt, wenn man ihnen das Pathos nähme. Wäre das so gewiß ein Schaden?

Ich dächte, die Lyrik und Epik allein sollten dem feinen Rezitator als Feld seiner Bethätigung angewiesen werden; für individuelle Neigungen, wie sie seine Begabung erzeugt, lassen ihm die mannigfachen Spielarten dieser beiden Dichtgattungen noch genug Raum.

Mehrfach wurde der Versuch gemacht, Novellen und sonstige kleinere Geschichten zu rezitieren; daß er scheiterte, scheint mir nicht an der Unverwendbarkeit des Stoffes, aber an den ungeheuren Anforderungen zu liegen, die er an die Modulationskraft des Vortragenden stellt. Selbst ein guter Rezitator wird hier der Gefahr der Langeweile kaum entgehen; nach meinen Erfahrungen wenigstens wiegte er jedesmal das Publikum in den Zustand seliger Unbewußtheit, aus dem es erst durch das Verlangen geweckt wurde, die Beendigung der Novelle mit dankbarem Beifall zu begrüßen.

Viel schlimmer als einzelne Mißgriffe der Rezitatoren bei der Wahl der Gattung ihrer Stoffe ist die geschmacklose Zusammenstellung ihres Programms. In dem Bestreben, ihre Kunst nach allen Seiten zu zeigen, d. h. doch: sich selbst und nicht den Dichter zu Worte kommen zu lassen, wechselt die Szylla der Tragik mit der Charybdis des Humors so unheimlich schnell ab, daß Schreiber dieser Zeilen nicht der Einzige sein dürfte, der nach solchen Genüssen mit einem Gefühl gänzlicher Gleichgültigkeit nach Hause geht, wie es sonst der Vorbote gastrischer Revolutionen zu sein pflegt. Man stelle sich doch nicht das Publikum noch schlechter vor, als es schon ist, man mache ein Programm mit einheitlicher Grundstimmung. Die eigene Vielseitigkeit kann man ja ein andermal zeigen: der Mensch sollte auch hier immer mehr haben, als er gibt.

Eduard Platzhoff.

Inhalt: Jugend. — Rundschau. — Dichtung. — Schöne Literatur. (Gedichte. Von Otto Ernst. Der zwiefache Eros. Von Wilhelm Weigand. Die Jungen. Von Hans von Kahlenberg.) Schriften über Literatur. (Karl Immermann. Eine Gedächtnisschrift.) — Musik: Musikliteratur. (Zur Klärung der Wagner-Kontroverse. Von Christian von Ehrenfels. Allegorische Dramen.) Wichtigere Musikaufführungen: Dresdner Bericht. Münchner Bericht. — Bildende Künste: Kunstliteratur. (Die Muther-Hetze. Von Richard Muther. Das Leben Raffaels. Von Herman Grimm.) — Kunstblätter und Bilderwerke. (Die kgl. Gemäldegallerie zu Dresden. Text von Hermann Lücke. Restaurieren.) — Sprechsaal: Über Naturgenuß. Über Rezitation.

Digitized by Google

1794
GEGRÜNDET

R. I. S.
Schutz Marke

RUD. IBACH SOHN

HOFPIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1 a.

159

126000 Artikel. | 16 Bände geb. à 10 M. | 16550 Seiten Text.

Brockhaus' Konversations-Lexikon liegt vollständig vor.

Jubiläums-Ausgabe.

10000 Abbildungen | 300 Karten. 130 Chromos. | 980 Tafeln.

Paris 1889. Gent 1889. Chicago, London 1893. Preisgekrönt Brüssel 1891. Wien 1891. Magdeburg 1893.

P. F. W. Barella's Universal-Magenpulver

Sollte kein Magenleidender unversucht lassen, da es sofort alle Schmerzen und Beschwerden beseitigt.

Proben gratis gegen Porto! Auskunft unentgeltlich. 162
In Schachteln à Mk. 2.50 und Mk. 1.50.

Berlin SW. Friedrichstr. 220.

P. F. W. Barella,
Mitgl. medic. Gesellschaften für Frankreich.

MÜNCHEN, LUDWIGS-APOTHEKE.

Neu für Pianinos D.R.Patent Muster-Schutz.
Lindner's Repetier-Mechanik
prämiiert
Franz Lindner,
DRESDEN, Güterbahnhofstrasse 11.
Auf bestenSystemen aufgebaut, von hervorragenden Künstlern anerkannt
Gegründet 1877. Prospekte kostenlos.

Mal- und Zeichenschule
Schultze-Naumburg.

Für Figurenstudium, Landschaft u. Stillleben.

Anmeldungen:
Nymphenburgerstr. 41.

Schullokal:
157 Luisenstr. 8.

München. Paul Schultze-Naumburg.
Frau Ernestine Schultze-Naumburg.

Lebe!

Eine Dichtung von
Ferdinand Avenarius.
Preis 2 Mk.

Unser Blatt (Buchhändler-Zeitung): „. . . . Der Mut meiner Ueberzeugung, daß „Lebe!" die beste Dichterschöpfung des Buchjahres sei, ist nicht gar zu groß; bedeutende Stimmen aus den verschiedensten Richtungen haben es als eine dichterische That ersten Ranges begrüßt."

Verlag von G. R. Reisland in Leipzig. 134

B. Schott's Söhne, Mainz.

Um die Wahl von Musikstücken unseres umfangreichen Verlages zu erleichtern, versenden wir auf Verlangen gratis und franko:

Führer durch unsere Piano-, Violin- und Gesangs-Kataloge,

nur beste Stücke enthaltend. Schwierigkeitsgrad resp. Tonumfang ist angegeben. 160

Das Atelier

Organ für Kunst und Kunstgewerbe

Erscheint Anfangs und Mitte jeden Monats.

Verlag: Hans Rosenhagen. Redaction: Wilhelm & Brasch.

Geschäftsstelle BERLIN SW., *Schützenstr. 63.*

Das „Atelier" *bringt aus der Feder namhafter Fachschriftsteller und Kritiker sachgemässe, anregende Berichte über alle Bewegungen im Bereiche der modernen Kunst, des Kunstgewerbes und der Architektur, ferner erschöpfende Mittheilungen über sämmtliche Begebenheiten innerhalb dieses Gebietes. Durch die Reichhaltigkeit seiner Originalartikel und durch die Fülle der allgemein interessanten, übersichtlich zusammengestellten Kunstnachrichten hat sich das* „Atelier" *einen grossen Leserkreis erworben.*

Abonnements *können mit jedem Heft begonnen werden. 6 Hefte (3 Monate) Mk. 2.—.*

Inserate *finden wirksamste Verbreitung; Preis der 3 gespalt. Petitzeile* **40** *Pfennige.* 114

Digitized by Google

Unter dem Protectorate Seiner Königlichen Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern
des Königreichs Bayern Verweser

Bayerische Landes-Industrie- Gewerbe- und Kunst-Ausstellung

Nürnberg

In den grossen städtischen Parkanlagen

Vom 15. Mai bis 15. October 1896

August. München 1896. **September.**

Kgl. Hof- und National-Theater.

Aufführungen **Richard Wagner**'scher Werke

Rienzi — Der fliegende Holländer — Tannhäuser — Lohengrin — Tristan und Isolde Die Meistersinger von Nürnberg *und des*

Beethoven'schen

Fidelio *mit vorhergehender Darstellung des Festspieles* **Die Ruinen von Athen.**

Kgl. Residenz-Theater.

Aufführungen **Mozart**'scher Werke

Figaros Hochzeit — Don Giovanni.

August:

Sonntag	den	2.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Mittwoch	„	5.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	6.	**Tannhäuser.**
Sonnabend	„	8.	**Lohengrin.**
Sonntag	„	9.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenzth.
Dienstag	„	11.	**Fidelio.** Vorher: **Die Ruinen von Athen.**
Mittwoch	„	12.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	13.	**Tannhäuser.**
Sonnabend	„	15.	**Lohengrin.**
Sonntag	„	16.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Dienstag	„	18.	**Fidelio.** Vorher: **Die Ruinen von Athen.**
Mittwoch	„	19.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	20.	**Lohengrin.**
Sonnabend	„	22.	**Tristan und Isolde.**
Sonntag	„	23.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Dienstag	„	25.	**Rienzi.**
Mittwoch	„	26.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	27.	**Holländer.**
Sonnabend	„	29.	**Meistersinger.**
Sonntag	„	30.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.

September:

Dienstag	den	1.	**Fidelio.** Vorher: **Die Ruinen von Athen.**
Mittwoch	„	2.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	3.	**Tannhäuser.**
Sonnabend	„	5.	**Lohengrin.**
Sonntag	„	6.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Dienstag	„	8.	**Rienzi.**
Mittwoch	„	9.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater
Donnerstag	„	10.	**Holländer.**
Sonnabend	„	12.	**Meistersinger.**
Sonntag	„	13.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Dienstag	„	15.	**Fidelio.** Vorher: **Die Ruinen von Athen.**
Mittwoch	„	16.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	17.	**Tannhäuser.**
Sonnabend	„	19.	**Lohengrin.**
Sonntag	„	20.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat
Dienstag	„	22.	**Fidelio.** Vorher: **Die Ruinen von Athen.**
Mittwoch	„	23.	**Don Giova ni.** K. Residenztheater.
Donnerstag	„	24.	**Tristan u. Isolde.**
Sonnabend	„	26.	**Lohengrin.**
Sonntag	„	27.	**Figaros Hochzeit.** K. Residenztheat.
Dienstag	„	29.	**Tannhäuser.**
Mittwoch	„	30.	**Don Giovanni.** K. Residenztheater.

Die Namen der mitwirkenden Münchener und auswärtigen Künstler werden in einem ausführlichen Programm veröffentlicht werden.

Preise der Plätze:
(Im Vorverkauf.)

Im K. Hof- und National-Theater.

Ein Parketsitz 1. bis 7. Reihe	M. 12.30	Ein numer. Vorderpl. i. d. Balkonlogen	M. 12.30	Ein numer. Vorderplatz im II. Rang	M. 8.30
„ „ 8. „ 14. „	„ 10.30	„ Rückplatz in den Balkonlogen	„ 8.30	„ Rückplatz im II. Rang . . .	„ 6.30
„ numer. Balkonsitz (I. Reihe)	„ 20·30	„ numer. Vorderplatz im I. Rang	„ 12.30	„ numer. Vorderplatz im III. Rang	„ 6.30
„ „ „ (II. „)	„ 12.30	„ Rückplatz im I. Rang	„ 8.30	„ Rückplatz im III. Rang . . .	„ 4.30

Im Kgl. Residenz-Theater.

Ein Parketsitz	M. 10.30	Ein Vorderplatz im I. Rang . .	M. 12.30	Ein Rückplatz im II. Rang . .	M. 4.30
„ Vorderpl. in einer Parterreloge	„ 10.30	„ Rückplatz im I. Rang . .	„ 8.30	„ Vorderplatz im III. Rang . .	„ 4.30
„ Rückplatz in einer Parterreloge	„ 8.30	„ Vorderplatz im II. Rang . .	„ 6.30	„ Rückplatz im III. Rang . .	„ 2.30

Für auswärtige Bestellungen ist der Geldbetrag an die **K. Hoftheater-Tageskassa** franco einzusenden.
Die Bahnverbindungen zwischen **München** und **Bayreuth** bieten Gelegenheit, die Vorstellungen an aufeinanderfolgenden Tagen hier wie dort zu besuchen.

145

Kgl. Hoftheater-Intendanz. **Ernst Possart.**

Digitized by Google

1896
München.

Jahresausstellung
von Kunstwerken aller Nationen
Im kgl. Glaspalast
vom 1. Juni bis Ende Oktober.
158 **Die Münchener Künstlergenossenschaft.**

SECESSION 1896
MÜNCHEN, Prinzregentenstrasse
GROSSE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG
Juni bis Ende Oktober.
Eintrittspreise: Tageskarte für einmaligen Besuch M. 1.—, Saisonkarte M. 6.=.
Abonnementshefte *a*) mit 20 Coupons, gültig für beide Ausstellungen M. 15.—
144a *b*) „ 10 „ „ „ „ „ „ „ 8.—
Tageskarten werden auch im Kiosk am Maximiliansplatz abgegeben.

Unter dem Allerhöchsten Protektorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II und unter dem Ehrenpräsidium Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich.

Internationale Kunst-Ausstellung.

zur Feier des 200jährigen Bestehens der Kgl. Akademie der Künste **BERLIN**
im Landes-Ausstellungs-Gebäude im Lehrter Bahnhof
vom 3. Mai bis 30. September 1896
VERLOOSUNG VON KUNSTWERKEN.

Ausstellung
des
Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes
in Dresden
vom **20. Juni** bis **27. September** 1896.
Geöffnet von Vormittags 9 bis Abends 9 Uhr.
Täglich Concert
im **Hauptrestaurant** oder **Café.**

Die alte Stadt
Geöffnet von Vormittags 9 bis Nachts 12 Uhr. 170

Fehr'sche Kunstakademie
Berlin W., Lützowstr. 82. 155
Getrennte Kurse für Damen und Herren. Lehrer: Für Porträt und Figürliches *Conrad Fehr* und *H. Hausmann*, für Landschaft *Willy Hamacher* und *Max Uth*, für Blumen *P. Barthel*, für Illustrieren *H. Looschen*, für Modellieren *O. Risch*, für Kupferstich Prof. *G. Eilers*.— Vorbereitungsklassen. — Aufnahme jederzeit. — Prospekte gratis.

Ständige Kunstausstellung
der Münchener Künstler-Genossenschaft 101
im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.
Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.
Eintritt 50 Pfg.
Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Sekretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft. **Der Vorstand.**

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (131
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel**

Photographische Apparate.
Leichte Handcameras mit einfachster Plattenwechslung. Sammtliche Bedarfsartikel. Illustrirte Preisliste portofrei.
Man versuche **Liesegang Papier,** Man verl. Proben. Aristo- Matt-, Netz-, Li-, Düssel- und **Abzieh-Papier.** Letzteres lichtempfindlich, dient zum Uebertragen der Photographien auf Glas, Porzellan, Muscheln, Holz und andere Materialien.
Man verlange kostenfrei das neue
illustrirte Projections-Verzeichnis
über Projections Apparate aller Art, Scioptikons, Nebelbilder-Apparate, Apparate zur Projektion undurchsichtiger Gegenstände (Wundercameras) Laternenbilder u. s. w.
156 **Ed. Liesegang, Düsseldorf.**

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:**
Gallerie-Bilder Italiens,
Handzeichnungen, gratis und franko von
G. Brogi, Via Tornabuoni, **Florenz.** (115

Verantwortlich der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.

Rundschau

über

Dichtung, Theater, Musik und bildende Künste.

Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen thun.
Richard Wagner.

20. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Literarische Erziehung.

Vor einiger Zeit fragte mich eine deutsche Frau, welchen Dichter sie ihrem neunjährigen Knaben, bei dem sich der Lesedrang rege, zuerst in die Hände geben solle. Die Frage setzte mich, wie ich gestehen muß, in einige Verlegenheit. Wir denken gegenwärtig, produzierend und reproduzierend, leider viel zu wenig an das heranwachsende Geschlecht; der Dichter, der sich einmal die Frage stellte, was denn etwa von seinen Werken eine spätere Generation ihrer Jugend vorlegen könne, um veraltete Klassiker zu ersetzen, ist heute nirgends in Deutschland zu finden oder doch höchstens in der Region der kleinen und kleinsten Talente. Meine Antwort lautete, da natürlich nicht an eigentliche Jugendlektüre, an den Robinson und Coopers „Lederstrumpf", an Gustav Nieritz und Franz Hoffmanns, Ferdinand Schmidts und W. O. von Horns Erzählungen gedacht wurde, zuletzt: Körner! Ich würde dieselbe Antwort auch jetzt noch geben, habe mir aber die Angelegenheit, die gewiß auch den Kunstwart angeht, inzwischen gründlicher überlegt.

Theodor Körner ist allerdings der erste Klassiker, der für die Lektüre des heranwachsenden Geschlechts in Betracht kommt. Ich gehöre keineswegs zu denen, die glauben, daß der frühe Tod des Freiheitssängers eine große dichterische Entwicklung unterbrochen habe, bin vielmehr aus mancherlei Gründen der Ansicht, daß Körner, wenn er am Leben geblieben wäre, trotz der Schillernachahmung in seinen Dramen und des echten Pathos von „Leyer und Schwert" im ganzen über die Ebene der halb klassischen, halb romantischen, im Kern aber schwächlichen und nüchternen Durchschnittspoesie der Restaurationsepoche nicht viel hinausgekommen wäre. Die Leichtigkeit, mit der er produzierte, seine fortwährende Jagd nach guten Stoffen, seine Beeinflussung durch Kotzebue, außer durch Schiller, seine Versuche auf dem Gebiete der Schicksalstragödie sind wohl hinreichend Beweise dafür, daß seiner künstlerischen Individualität doch das abging, was jedes große Talent schon in der Jugend verrät: der Drang nach selbstständiger Erfassung des Lebens. Aber Körners Werke weisen den Reiz der Jugendlichkeit in hohem Maße auf und sind darum auch für die Jugend besonders anziehend, sie sind außerdem die beste Vorbereitung auf Schiller, unter dessen Einfluß sie doch in der Hauptsache stehen. Noch heute entsinne ich mich des Entzückens, mit dem ich, etwa zehnjährig, über den in der Bibliothek eines befreundeten Quartaners entdeckten Band „Körners Werke" herfiel, mit welch ehrlicher Begeisterung ich die Gedichte aus „Leyer und Schwert" deklamierte und den „Zriny" verschlang, wie gerne ich auch die etwas nüchterne Lyrik der Knospen und die Balladen genoß, und die zahlreichen kleinen Werke des Dichters bis zu den Singspieltexten herab wiederholt las, die ja stofflich in der That eine verhältnismäßig reiche Welt darstellen. Die Briefe des Dichters an seinen Vater, die ich, immer im Stoffmangel für meinen

Digitized by Google

Lesehunger, auch mitnahm, verfehlten nicht, neben den Eindruck der Werke auch den einer Persönlichkeit zu stellen, die doch so viel echt Deutsches und menschlich Liebenswürdiges hat, daß man nicht wünschen kann, sie möge der deutschen Jugend je unbekannt werden.

Von Körner gehe man dann zu Schiller über! Ich selber habe diesen allerdings schon vor Körner gelesen, einzelne seiner Dramen, und zwar gerade die Sturm- und Drangprodukte, achtjährig, und ich bin durch die „Räuber" nicht wenig aufgeregt und erschüttert worden. Von Fiesco fehlte in meinem zufällig in der Werkstatt meines Vaters gefundenen, also jedenfalls von einem unserer Gesellen* vergessenen Bande der Schluß; als ich dann mit zehn Jahren den ganzen Schiller in der Prohascaschen Thalerausgabe bekam, war das erste, meine einige Jahre mit mir herumgetragene Neugierde auf den Ausgang des Genueser Revolutionärs zu befriedigen. Ich erzähle das zum Beweise, daß das Interesse der Jugend an Schiller zunächst stofflich ist — und welchen ungeheuren Stoffreichtum führen die großen geschichtlichen Dramen im Bunde mit den Balladen des Meisters dem Knaben zu, wie wird die Anschauung des kindlichen Geistes erweitert! Doch macht sich sehr bald auch der Einfluß der Schillerschen Individualität geltend. Kann man Körners Pathos in jenen Jahren voll würdigen, so spürt man dann auch einen Hauch Schillerschen Geistes. Die bombastische Jugendlyrik freilich bleibt dem modernen Jungen im ganzen fremd, obwohl er Prachtstücke wie die „Kindesmörderin" natürlich nicht verschmäht, dagegen wird der weltumfassende Herzensdrang des „Lieds an die Freude" in der Regel auch heute noch gewürdigt, und die gegenständlicheren Gefühlsergüsse in den Sturm- und Drangprodukten erscheinen als gewaltige Poesie. Wie viele Male habe ich das Gespräch zwischen Caesar und Brutus und den großen Monolog des Räubers Moor „Verworrene Labyrinthe! Keinen Ausgang!" mit einem eines Mimen alten Stils nicht ganz unwürdigen Kraftaufwande herausgedonnert! Die Empfindung gewaltiger Kraft behält man bei Schiller immer, bleibt aber glücklicherweise bei den Sturm- und Drangprodukten nicht stehen; es kommt die Zeit, wo man statt des Räubermonologs „Max, geh nicht von mir, bleibe bei mir, Max!" oder „Durch diese hohle Gasse muß er kommen" deklamiert und endlich auch die wunderbaren Chöre der „Braut von Messina" auswendig lernt. Gerade deshalb ist Schiller als Jugendbildner so einzig, weil seine Werke selbst eine gewaltige Entwicklung klar aufzeigen, die man dann in den Jahren von elf bis dreizehn oder vierzehn (die individuellen Unterschiede muß man hier natürlich selber in Anschlag bringen) mehr oder minder tief mit durchlebt. Gleichgültig läßt die Jugend in Schillers Werken beinahe nichts, und die Zeit, wo dies der Fall sein wird, bleibt hoffentlich für ewig fern. Es ist die einzige Persönlichkeit des Dichters, sein großes Herz, das immer deutlicher zu dem Heranwachsenden spricht, dann in zweiter Reihe sein dramatisch-theatralischer Geist. Und so lebt man in seinem Schiller und hat ihn, soweit es eben möglich ist, ganz in sich aufgenommen, ehe die nachhinkende Schule mit der Besprechung seiner Werke beginnt und ihnen die Themata zu Aufsätzen entlehnt. Gott sei Dank, daß dem so ist!

Allerdings bildet nun aber Schiller für die Jugend auch eine Gefahr; er kann, um es mit einem Wort etwas übertrieben zu sagen: „aushöhlen." Hat die Jugend auch in der Regel nicht wenig Schwung, stetig mit Schiller hoch fliegen kann sie doch nicht, und es ist daher zu fürchten, daß sich, wenn sie auf Schiller angewiesen bleibt, leicht ein falscher Idealismus, ein hohles Pathos, zuletzt sogar eine gewisse Heuchelei bei ihr ausbilde. Man mißverstehe mich nicht: Jeder soll den gewaltigen Eindruck des Schillerschen Geistes als unverlierbar mit ins Leben nehmen, aber Schillerianer soll niemand werden. Gewiß geben Schillers Werke einen einzig hohen Begriff von der Kunst, wie sie auch das Leben in gewaltigen Perspektiven ahnen lassen, aber unmittelbar zum Leben führen sie nicht, und die Kunst, wie sie sich in den Werken der Genies und der Talente, die ganz Natur sind, darstellt, ist in ihnen auch nicht. Der Vierzehnjährige aber muß auf das Leben hingewiesen, es muß auch der erste Eindruck reiner und schlichter Kunst in ihm erweckt werden. Da stellt sich denn als der Führer, der Schiller ablöst, Uhland dar. Ein merkwürdiges jugendliches Selbstbekenntnis in Hebbels Tagebüchern (I. Bd. S. 19) zeigt, wie ich gerade auf Uhland komme. „Ich las von Uhland," berichtet der Dichter, „in einem »Odeum« ein Gedicht „des Sängers Fluch", und war jemals ein Gedicht ein Alb, der mich erdrückte, so war es dieses. Ich hatte mich bisher bei meinem Nachleiern Schillers sehr wohl befunden und dem Philosophen manchen Zweifel, dem Ästhetiker manche Schönheitsregel abgelauscht, um Seitenstücke zum »Ideal und das Leben« und zu andern Treibhauspflanzen, die es bei gekünstelter Farbe doch nie zu Geruch und Geschmack bringen, zu liefern. Nun führte mich Uhland in die Tiefe einer Menschenbrust und dadurch in die Tiefen der Natur hinein; ich sah, wie er nichts verschmähte, nur das, was ich bisher für das Höchste gehalten, die Reflexion, wie er, entfernt von aller Willkür und aller Voraussetzung —

*) Der Schiller studierende Schlossergeselle ist nun auch wohl leider ein überwundener Standpunkt. D. V. — (Unsern Erfahrungen nach nicht. Kw.-L.)

Digitized by Google

ich weiß kein bezeichnenderes Wort — alles, selbst das Wunderbare und das Mystische auf das einfach Menschliche zurückzuführen verstand, wie jedes seiner Gedichte einen eigentümlichen Lebenspunkt hatte und dennoch nur durch den Rückblick auf die Totalität des Dichters vollkommen zu verstehen und aufzunehmen war. Dieses reine, harmonische Glockenspiel erfreute mich so lange, bis ich es zu seinem Ursprung zu verfolgen und mir über den Eindruck, den es auf mich hervorbrachte, Rechenschaft zu geben suchte; und nicht, ohne der Verzweiflung, ja, dem Wahnsinn nahe gewesen zu sein, gewann ich das erste Resultat, daß der Dichter nicht in die Natur hinein, sondern aus ihr heraus dichten müsse." Was für den werdenden Dichter gilt, gilt mutatis mutandis für jeden, der den Zugang zum Reich der Kunst suchen und finden soll. Es ist möglich, daß der Übergang von Schiller zu Uhland nicht jedem leicht wird, meistens aber wird er sich nach dem Gesetze der Reaktion unschwer ergeben, und der Knabe, der ins Jünglingsalter tritt, wird in Uhland den ersten deutschen Dichter kennen lernen, bei dem sich Stoffwelt und künstlerisches Vermögen, Natur und Kunst voll entsprechen, und daher nach und nach einen einzig reinen Eindruck empfangen. Uhlands Dichtung ist eng, aber sie geht tief — fürchtet man die Enge, so kann man Uhland einen andern deutschen Dichter zur Seite stellen, der als Talent tief unter ihm steht, aber als Poet zu den fruchtbarsten der aneignenden Geister gehört und schon zum Modernen überleitet, ich meine Chamisso. Daneben mag dann noch einiges der vorgoethischen Dichter treten, einige Oden Klopstocks, Herders „Cid" und die „Stimmen der Völker," vielleicht auch Wielands „Oberon" und gewissermassen als Abschluß dann die drei Meisterdramen Lessings, die man aber, wo es angeht, von der Bühne herab kennen lernen soll. Auf die übrigen Werke Lessings kann man ruhig verzichten.

So ist der Knabe allmählich Jüngling geworden, hat das sechzehnte Jahr erreicht, und jetzt mag er in die Welt Goethes eintreten, die ihm nun nicht mehr fremd bleiben kann und darf. Ich will nicht sagen, daß er jetzt „goethereif" sei, mancher wird das ja überhaupt nicht, aber der begabte Jüngling wird Goethes „Götz", seinen „Egmont", die Lyrik, dann „Werther", „Iphigenie" und „Hermann und Dorothea", vielleicht auch „Wilhelm Meisters Lehrjahre" und „Aus meinem Leben" in der Totalität einigermaßen richtig auffassen und zu dem „Faust" ein Verhältnis gewinnen, das ihn zwingt, später immer wieder zu ihm zurückzukehren. Es ist wünschenswert, daß auch hier die eigene Lektüre der Schullektüre vorausgehe — von den Gründen dafür brauchen wir hier nicht zu sprechen. Einzelnes von Goethe habe ich selber schon weit früher als mit sechzehn Jahren gelesen, die Jugendlieder z. B., nicht ohne einen herzerfreuenden Eindruck zu erhalten, schon mit zehn Jahren, auch steht natürlich nichts im Wege, dem, der die „Räuber" verschlingt, auch den „Götz" in die Hände zu geben. Im allgemeinen setzt Goethe aber doch ein reiferes Alter voraus, als Schiller, und wirkt auch insoferne ganz anders, als er weder rein stofflich noch durch Macht der Worte und spezifisch geistigen Gehalt, sondern durch Kunst und hinter ihr aufgehenden allgemein menschlichen Lebensgehalt gewinnt. Wenigstens die volle Empfindung davon hat jeder junge Leser Goethes. Das sechzehnte, siebzehnte und achtzehnte Lebensjahr können immerhin ganz Goethe gehören, in ihnen soll die Bildung zum Menschen vor allem gewonnen werden, und da haben wir Deutschen selbstverständlich keinen anderen Dichter, der alles, was not thäte, böte. Dann mag die Lektüre allmählich zu Shakespere übergehen, der nun eine unzweifelhaft noch gewaltigere, weil sie das ganze Gebiet der Leidenschaften einschließt, aber doch wieder in mancher Beziehung engere Welt als die Goethes aufthut. Mit zwanzig Jahren schlösse dann die Bildung durch die Klassiker vorläufig ab.

Es versteht sich von selbst, daß neben der Lektüre Schillers, Goethes und Shakesperes der Genuß einer leichteren Kost hergehen muß; von lauter Meisterwerken kann und darf sich der jugendliche Geist nicht nähren. Man soll aber dafür sorgen, daß diese leichtere Lektüre nicht etwa den periodischen Zeitschriften der Gegenwart entnommen wird, mögen diese auch das eine oder das andere Gehaltvolle bringen; es gibt eine solche Fülle wirklich bedeutender Romanliteratur, daß die Auswahl aus ihr nicht schwer werden kann. Wenn ich Scott, Willibald Alexis, von moderneren Freytag und Scheffels „Ekkehard" nenne, so ist die Richtung, nach welcher diese Auswahl gehen soll, klar bezeichnet. Zu empfehlen ist auch eine stärkere Heranziehung rein geschichtlicher und ethnographischer Literatur.

Der Zwanzigjährige wird dann seinen Weg im allgemeinen finden können. Wundern darf man sich nicht, wenn er zunächst zu Heine führt. Dieser Dichter kann auf den Jüngling unter Umständen einen unheilvollen Einfluß üben; ich entsinne mich, von ihm als ich ihn als Sekundaner leidenschaftlich las, in mancher Beziehung Eindrücke empfangen zu haben, die mir nicht ganz heilsam waren. Aber lesen soll der junge Deutsche Heine doch, es ist gut, wenn er, nachdem er einigermaßen „fest" geworden ist, nun auch einmal sozusagen die Kehrseite der Medaille kennen lernt und das Element der Gemeinheit, das im Leben überall vorhanden ist, auch in der Dichtung wiedergespiegelt findet. Heine wohnt, wie man richtig

Digitized by Google

bemerkt hat, nicht im Gemeinen, aber er taucht oft genug in ihm unter, er thut das jedoch mit der geistigen Freiheit, die noch einen aesthetischen Genuß zuläßt, und so sehe ich nicht ein, weshalb wir Heine einfach „perhorreszieren“ sollen. In der Kinderstube können wir ja doch einmal nicht bleiben, auch ohne Heine kommt das, was ich die spezifisch heinesche Stimmung nennen möchte, eines Tages über uns, jeder, oder, doch fast jeder hat in seiner Entwicklungszeit eine Periode, oder wenigstens Stunden, wo ihm seine alten Götter in einen Sumpf zu versinken scheinen und er das Leben nur durch das Element der Ironie oder gar des Zynismus auffassen kann. Das dauert bei einigermaßen gesunden Naturen in der Regel nicht sehr lange, und so wird sich auch die Heinebegeisterung bei diesen schwerlich auf lange Zeit festsetzen, um so weniger, je tiefer sie in die Welt der großen Klassiker eingedrungen sind. Heine ist von unseren modernen Dichtern der erste der Zeit nach, und so mag auch die Einführung in die moderne Literatur mit ihm beginnen. Kann man einen jungen Mann nach dem zwanzigsten Lebensjahre noch beeinflussen, so mag man dafür sorgen, daß dem ungezogenen Liebling der Grazien bald ernstere Geister nachfolgen.

Welche Geister das sein könnten, ist für den, der unsre moderne Literatur kennt, klar. Zunächst sind es die drei großen Dramatiker, die partiellen Genies unsrer Literatur: Heinrich von Kleist, Hebbel und Otto Ludwig. Wer z. B. zu Hebbel wirklich ein Verhältnis gewinnt, dem wird Heinrich Heine gewiß nicht mehr schaden. Alle drei Dichter führen aus der Welt der Klassik hinaus, und wenn sie als Dramatiker Shakespere mehr oder minder nahe stehen, sie sind doch ganz modern und geben jeder sein selbständiges Bild der Welt. Es ist nicht leicht, sich dessen zu bemächtigen, alle drei standen in ihrer Zeit allein und haben nichts gethan, dem großen Publikum bequeme Genüsse zu verschaffen. Aber wer sich die rechte Mühe gibt, kommt ihnen schon näher und wird dann unzweifelhaft die tiefsten Eindrücke empfangen, wird das richtige Verhältnis zu der hinter uns liegenden Welt der Klassik gewinnen und zugleich die Maßstäbe für die Beurteilung der Literatur der Gegenwart. Der Gefahr, sich später durch die Produkte glänzender Scheintalente einfangen zu lassen, wird er ein für allemal enthoben sein.

Es ist aber nicht zu leugnen, daß Kleist, Hebbel und Ludwig und das dunkle Bild der Welt, das sie im allgemeinen geben, eines freundlicheren Gegensatzes bedürfen, und da stellen sich Grillparzer, Mörike und Gottfried Keller als die rechten Leute dar. Grillparzer ist die Brücke zur Welt der Klassik, zu Goethe zurück, dabei aber doch ein moderner Dichter, und wenn auch keine große Persönlichkeit, doch eine starke „Natur“. Mörike ist der erste deutsche Lyriker mit Goethe, und Keller der erste deutsche Novellist. Beide sind Persönlichkeiten und ihre Kunst ist von der reinsten und leuchtendsten Schönheit, enthält auch vielleicht das beste des deutschen Humors — ja, das sind nur arme Worte, ich muß mich hier eben auf die Anschauung, die Gott sei Dank in allen lebt, die in der Welt der deutschen Dichtung wahrhaft heimisch sind, beziehen. Die werden auch begreifen, weshalb ich hier Keller genannt habe, und nicht Storm, so hoch ich ihn schätze, oder einen andern. Kleist, Grillparzer, Mörike, Hebbel, Ludwig, Keller — die Werke dieser sechs modernen Dichter studiere, deutscher Jüngling (der Jungfrau schadet das auch nichts), und wenn sie dir gute Freunde geworden sind, dann will ich dir die Lektüre der Werke von fünfzig berühmten Namen und von neun Zehnteln aller neuesten Produkte, die Aufsehen erregen, erlassen. Ich weiß dann, daß deine literarische Erziehung vollendet ist, daß du nie in die Versuchung kommen wirst, weder deinen Shakespere, Goethe, Schiller im Bücherschrank verstäuben zu lassen, noch das wahrhaft lebensvolle, das die Literatur der Gegenwart hervorbringt, zu ignorieren. Mehr kann aber der getreueste Kunstwart von keinem Deutschen verlangen.

Adolf Bartels.

Rundschau.

Dichtung.

• Schöne Literatur.

Rezepte. Satiren von Gustav Schwarzkopf. (Dresden, Carl Reißner.)

Es steckt ein frisches satirisches Talent in diesem Buche, das es zwar in der Regel nicht zu Gestaltungen bringt, aber den Schwächen unseres modernen Lebens mit Witz, Schärfe und Laune beikommt. In der ersten Satire, die dem Buche den Titel gegeben, werden Rezepte zur Herstellung von Rache-Opern, Volksstücken, Possen, modernen Stimmungsbildern und modernen Allegorien mitgeteilt, die zweite, von origineller Erfindung, persifliert das moderne Herrschertum, wie es aus den Hofnachrichten hervortritt, andere machen sich über die Musterhausfrau der Gegenwart, die Jubiläumssucht, die Salveberühmtheiten, die Reconnaissance-Visiten, die Brautbesuche u. s. w. lustig, niemals in verletzender, darum auch nicht minder

Digitized by Google

in treffender Weise. Den örtlichen Hintergrund der gesellschaftlichen Satire bildet meist Wien. Ein kleines Meisterstück einer Parodie ist das Normal-Bauernstück „die Protzen-Mudei vom Trottelhof", das sich gegen die bekannten oberbairischen und österreichischen, meist nur Schauspielern zu Liebe geschriebenen Fabrikate wendet; da ist wirklicher Humor, der mich von Schwarzkopfs Entwicklung Gutes hoffen läßt. Adolf Bartels.

Joost Avelinghs Schuld. Eine holländische Geschichte. Roman von Maarten Maartens. (Köln, Verlag von Albert Ahn.)

Erinnern wir uns: Maartens hat vor etwa anderthalb Jahren mit dem Romane „Gottes Narr" zuerst zum deutschen Publikum gesprochen. Das war ein Buch, das zwar dem Lesepöbel so gut wie nichts, das aber den ernsteren Freunden dichtender Kunst genug bot, um Maartens unter ihnen mit einem Schlage berühmt zu machen. „Hat dieser deutsch schreibende Holländer", sagte damals der Kunstwart, „die Gestalt des blinden Elias geschildert, ohne daß er Zug um Zug einem Vorbilde aus der Wirklichkeit nachgehen konnte, so ist er ein dichterisches Genie." Vielleicht war doch am Gelingen seines ersten deutschen Werkes der wunderbar glückliche „Fund" jenes Stoffes, und die Verwertung besonderer Erlebnisse und Beobachtungen in sehr hohem Maße beteiligt. Thatsache ist, daß man bei „Joost Avelinghs Schuld" von Genialität nun doch nicht reden dürfte, dieses neue Maartensche Buch erreicht „Gottes Narren" an Bedeutung nicht. Immerhin ist auch dieser Roman weit mehr als einer aus dem Durchschnitt, auch „Avelinghs Schuld" ist zum mindesten an vielen Stellen eine dichterische Leistung.

Der alternde Baron von Trotsem hat nach dem Tode seiner Schwester ihren Sohn Joost Avelingh zu sich genommen. Der wächst nnu bei ihm auf, aber ein Verhältnis der Liebe entwickelt sich zwischen den Beiden nicht. Joost empfindet nur die Schmach der Abhängigkeit von seinem Onkel und den Haß, den dieser seinem Vater übers Grab nachträgt; er glaubt nicht anders, als Trotsem verderbe ihm das Leben, um sich am Sohne für den Vater zu rächen. Dem ist nicht so: eine wie harte und rohe Natur Trotsem ist, er will im Grunde das Wohl des Jüngeren, aber er will's, wie er's versteht, und er versteht davon nichts. Allen feineren Bestrebungen und selbst der Berufswahl des zart und seelisch vornehm begabten Jünglings hat er ein Nein gegenübergestellt, das er nicht erklärt und das also einfach mit der Brutalität der Macht wirkt. So hat er den Haß des Sklaven gegen den Herrn genährt; als ihm Trotsem auch sein Liebesglück zerstören will, empört sich Joost. In maßloser Wut will ihn Trotsem enterben, mit ihm selber fährt er zum Notar — aber dort heben sie aus dem Wagen eine Leiche. Nun ist Joost einer der reichsten Männer von Holland, und frei. Nur zu den edelsten Zwecken wendet er sein Vermögen an, nur zu solchen seine gesamte rastlose Thätigkeit, in allem unterstützt von seiner herrlichen Frau. Aber glücklich ist er nicht, ihn drückt eine Schuld. Durch Anstiftungen kommt's zu einer Anklage gegen ihn wegen Mordes: Trotsem soll während jener Fahrt nicht an einem Schlagflusse gestorben, er soll da von Joost erwürgt worden sein. Aber das ist's nicht, was auf Joost lastet; eher belebt und gekräftigt geht er aus den Leiden des Prozesses hervor. Das Volk schwärmt für ihn und wählt ihn in die Generalstaaten. Er hofft dort die Arbeit zu finden, die ihm über sein Seelenleiden hinweghilft. Es kommt nicht dazu. Doch eine neue Erschütterung führt ihn zur Ruhe, als er erkennt, daß sein Weib von seinem Geheimnisse weiß und mit Freuden bereit ist, auch für sich mit dem Gatten die Folgen zu tragen. Da nämlich bekennt er's: ich habe ihn nicht getötet, aber ich habe ihn auch nicht gerettet, als ich's vielleicht konnte, ich haßte ihn so, daß ich seinen Tod wünschte, nach den Worten des Heilands also bin ich im Herzen ein Mörder: bis zu meinem Tode bleibt der Hilfeschrei vor meinem Ohr, dem ich nicht gefolgt bin. Joost verzichtet auf sein Vermögen und auf seine Aemter. Aber er und sein Weib finden nun den Frieden.

Die Komposition des Werkes ist sehr fesselnd und spannend — mit diesem banalen scheinbaren Lobe spreche ich den einzigen entschiedenen Tadel aus, den ich ihm nicht ersparen darf. Wer Gold geben kann, soll nicht mit Scheidemünze abfertigen, wer dem Leser so hohe und reine Werte vermitteln kann, wie Maartens, soll ihm nicht durch ein aufregendes Spannen der Handlung die ruhige Muße nehmen, die er zur rechten Versenkung in tiefdringende Seelenschilderungen bedarf. Maartens hat durch diese „vorzügliche Technik" sein Publikum unzweifelhaft erweitert, aber er ist dabei heruntergestiegen. Freilich, wer wollte bei solchem Tadel lange verweilen, wo doch so viel zu loben wäre! Hier ist jeder Charakter mit dem inneren Auge geschaut, hier ist jedem Menschenherzen in jede Kammer gesehen. Eine über jede Kleinlichkeit erhabene Persönlichkeit leuchtet aus den Blättern, die innig alles Weh unsrer Gesellschaft empfindet und die eigene Ruhe im ernsten Optimismus einer religiösen Weltanschauung sucht. Maartens ist ohne Zweifel ein Schriftsteller, der an seinen Gestaltungen so innerlich beteiligt ist, wie leider nur ganz wenige. A.

Musik.

* **Martin Plüddemann und seinen Balladen** sucht unser Mitarbeiter Richard Batka in einer besonderen Schrift (im Verlage von Friedr. Ehrlichs Buchhandlung in Prag) zu allgemeinerer Würdigung zu verhelfen. Wer Batkas Kritiken kennt, den wird auch hier wieder vor allem die rückhaltlose Ehrlichkeit, das tapfere Draufgehen des Verfassers erfreuen, der sich um die Parteien, Kliquen und Freundschaften des modernen Musiklebens nicht im allergeringsten kümmert. Zwar wird bei diesem seinem kritischen Ritt der eigentlichen Polemik der Zügel nicht allzu oft gelockert. Gerne dagegen biegt Batka gelegentlich von seinem Pfade ab, um auszuschauen, wo sich im wilden Walde der Musikästhetik was Neues entdecken oder was Vergessenes wiederfinden lasse, das angenehm und nützlich zu betrachten sei. Zum „Liede" z. B. führt ja ein viel begangener Weg, zur „Ballade" aber ein so versteckter und überwucherter, daß hier Batkas Arbeit sehr zu begrüßen ist. Er verbreitet sich über die Gesangballade, ihr Wesen, ihre Blüte in Löwe, und bringt den Nachweis, daß hier durch Plüddemann von Neuem frische Schößlinge und Nach-Blüten getrieben sind. Plüddemann hat sich den Aus- und Weiterbau der Gesangballade im Geiste der Modernität und auf Grund der von Wagner neuerschlossenen, reichen Ausdrucksmittel zum Lebensziele gesetzt.

Batka führt vollwichtige Gründe an zur Bewertung Plüddemanns und seiner Bestrebungen. Vor allem: man

Digitized by Google

sieht ihn niemals den Boden festgründiger Sachlichkeit verlassen, er versucht den Leser darnach nicht mit Gewalt durch subjektiv-enthusiastische Keulenschläge zur Plüddemann-Anerkennung zu zwingen — in erfreulichem Gegensatze zur Strategie der Liszt-Missionare.

Nachdem Batka von Plüddemanns äußeren Lebensschicksalen mit warmer Teilnahme gesprochen hat, beleuchtet er seine Stellung zu Wagner in folgenden treffenden allgemeineren Bemerkungen: „Wenn sich mir Einer als Wagnerianer ausgibt, so drückt er damit nur ein geschichtliches Verhältnis aus. Ueber seine künstlerische Eigenschaft ist man darnach kaum klüger als zuvor, denn der gegenwärtige Erfahrungsbegriff deckt sich mit der Bedeutung des Wortes durchaus nicht. Was machte Wagners ganz besondere Art als Künstler aus? Daß ihm zeitlebens ein bestimmtes hehres Ideal vorschwebte: die veredelte Wiedergeburt einer Kunstgattung, die im Laufe der Zeit ihrem ursprünglichen Wesen entfremdet und modisch vergemeinert worden war, die Gewinnung eines sicheren Stils für die Ausführung und Wiedergabe des musikalischen Dramas. Dieses Ideal war der Brennpunkt, worin die hundertfältigen Strahlen seines Geistes zusammenschossen, dieses Ideal in seiner ganzen leuchtenden Pracht zum Ruhme deutscher Kunst vor aller Welt erstehen zu lassen, die Aufgabe seines Lebens. Es liegt mir natürlich fern zu verlangen, daß jeder Künstler seinen Namen an ein Programm zu knüpfen habe. Aber einem treuen Schüler Wagners stünde es doch wohl an, dem Meister nicht nur die Kunstgriffe abzugucken, sondern auch frischweg seinem zielfesten Idealismus nachzueifern. Und da muß man denn gestehen, daß in dieser Hinsicht keiner unter den namhaften Wagnerianern so bestimmt und treu dem Vorbilde des Meisters gefolgt ist, als eben Plüddemann. Auch sein Künstlertum steht unter dem Zeichen eines Programms, mit dem er steht oder fällt. Wie man ein solches Panier trotz allen Gegnern und Zweiflern, gegen Uebelwollen, Mißverstand und Gleichgiltigkeit durchs Leben trägt, das hat er von dem Meister von Bayreuth gelernt. Man nenne unter den heutigen Künstlern doch denjenigen, der sich mit gleich hingebendem Bemühen, in Wort und That, theoretisch und praktisch für die Pflege seiner auserwählten Kunstgattung eingesetzt hätte? Ich denke, solch ein Streben ist aller Ehren wert. Und jeder gewissenhafte Kritikus müßte davor respektvoll salutieren, bevor er die Schärfe seines Eisens an dem Ergebnis dieses Strebens versucht. Statt dessen erlebt man leider, daß meist mit größter Unbesonnenheit darauflos gehauen wird ... Ob jemand vorzugsweise Balladen oder Opern oder Symphonien oder alles durcheinander komponiert, ist — sollte man meinen — eine rein persönliche Angelegenheit, solange diese Balladen, Opern, Symphonien u. s. w. eben besser sind als jene Produkte, die von gleichstrebenden Zeitgenossen zu Tage gefördert werden. Und daß Plüddemann in unsern Tagen als der bedeutendste Balladenkomponist zu gelten hat, ist von sehr vielen behauptet und eigentlich von niemandem geleugnet worden ... Ich hege alle Achtung vor den komponierenden Wagnerianern, selbst wo es mir vorkommt, als ob sie in Uebertreibungen verfallen und von der Bahn der natürlichen Entwicklung der Musik exzentrisch abschweifen. Die geringsten unter ihnen, wenn sie nicht gute Maler sind, sind doch geschickte Farbenreiber. Nicht wenige verfügen auch über eine ansehnliche Erfindungskraft, und ob zwar naive Einfälle ihnen nur selten zufliegen, machen sie auf ihrer Suche doch manchen kostbaren Fund. Sie sind durchwegs produktiv, sehr fleißig und überaus kenntnisreich. Aber doch fehlt es ihnen im Allgemeinen ganz auffällig an dem, was gerade ihren Meister in so hervorragender Weise auszeichnete: an Stilgefühl, nämlich nicht etwa für den persönlichen Stil der einzelnen Komponisten, sondern für den generellen der einzelnen Kunstformen. Gerade in diesem lebendigen Stilgefühl liegt aber ein bedeutsamer Vorzug Plüddemanns, gerade hier zeigt er sich als getreuester Wagner-Schüler. Er hat ihn nicht auf seinem eigensten Felde nachgeahmt, er hat ihn nicht in seinen Ausdrucksmitteln zu überbieten gesucht, sondern in seinem Geiste weitergestrebt, indem er, wie jener den Stil des musikalischen Dramas, so den Stil der Ballade durchzubilden und eine feste Tradition zu seiner Fortpflanzung auf die Nachwelt zu schaffen sich bemüht hat. Nicht sklavischer Trabant und nicht anmaßender Rivale, sondern Souverän wie der bewunderte Meister, wenn auch auf einem engeren, bescheideneren Gebiete zu werden, war der Traum seines Lebens."

Man sollte meinen, mit dieser Klarstellung müßte Batka sicher bewirken, daß Plüddemann im Urteile der musikalischen Allgemeinheit fortan nicht mehr als Schablonen-Wagnerianer allenfalls mit einem „hochachtungsvoll ergebenst" abgethan werden könnte. „Platz auch für Plüddemann und die Pflege der musikalischen Ballade!" Ich stimme in diesen Mahnruf Batkas freudig überzeugt mit ein, weil ich, angeregt durch die vorliegende Schrift zu eigener genauerer Beschäftigung mit den Leistungen Plüddemanns, Batkas Wertschätzung dieses Künstlers mit einigen Einschränkungen zwar aber doch warmen Herzens teilen kann. Es würde vielen so gehen, wie mir, wenn sie jetzt Plüddemann näher träten, und das wäre sehr zu wünschen. Und umso mehr, als dieser, wie ja so mancher echte Künstler ein Märtyrer seines Talentes, in traurig unwürdiger Lage lebt, dabei körperlich und seelisch leidend. In Berlin, wo er hoffte, am ehesten emporzukommen, haben persönliche Streitigkeiten mit einflußreichen Kritikern ihm den größten Schaden zugefügt. Man hat ihn dort grundsätzlich totgeschwiegen, und ein Gura und Bulß sind schwach genug gewesen, letzlich Plüddemanns Werke, für die sie vorher erfolgreich eingetreten waren, zu vernachlässigen. Batka teilt über alles das trübselig charakteristische Einzelheiten mit, neue Belege dafür, wie weit unser Kunsttreiben davon entfernt ist, *sachlich* zu sein.

Eben von der Sache, die der Name Plüddemann in der Musik bedeutet, entwirft Batka in knappen Zügen ein klares Bild. Allgemeineren Ausführungen über die Gesangs-Ballade als Einzelgesang mit instrumentaler Begleitung folgt eine Charakteristik der Ballade Plüddemanns. Ich will die betreffenden einzelnen Punkte, die Batka breiter ausführt, im Folgenden kurz skizzieren. Was nach Löwe, dem unbestrittenen Großmeister dieses Genres, von Tonsetzern wie Schumann, Liszt, Draeseke u. a. an Balladen vereinzelt komponiert worden ist, bedeutet bei allem absoluten Kunstwert doch nicht viel für die Geschichte der Gattung. Schumann gar hat mit seiner neuen Form der Chorballade einen Mißgriff gethan, schon weil hier von der schiefen Voraussetzung ausgegangen wird, daß mehrere Menschen widernatürlicher Weise eine Geschichte erzählen. Einen Schritt über Löwe hinaus ist Plüddemann durch seine Neuerungen gekommen. Zunächst nämlich hat er mit Vorliebe die von Löwe noch schwach vertretene *heroische* Ballade gepflegt, er hat den von Wagner erschlossenen

Digitized by Google

Sprachgesang bewußt angewandt und die Klavier-Begleitung reicher gestaltet durch zum Teil symphonische Durchführung der Motive in Wagnerscher Methode der Steigerung, einsichtsvoller Weise jedoch, gemäß dem epischen, schildernden Charakter der Ballade, ohne die Geschlossenheit der Form aufzugeben. Er hat ferner mit großem Glück eine volkstümliche melodische Ausdrucksweise angestrebt. Und endlich, er hat durchweg scharf ausgeprägtes, zielsicheres Stilgefühl bewiesen, — nicht zum wenigsten auch in diesem hochwichtigen Punkte, daß er immer möglichst die Singstimme als Trägerin des Gedankens klar herausstellt die Begleitung dagegen, obschon in reicher Ausgestaltung, mehr nur harmonische Grundlage oder perspektivischen Hintergrund sein läßt.

Seine Freude an der vortrefflichen „sprachsinnigen Deklamation" in den Plüddemannschen Balladen veranlaßt den Verfasser, den Sprachgesang und seine Anwendung einer längeren kritischen Untersuchung zu unterziehen. Der Wichtigkeit des Gegenstandes wegen sei dies noch in den Kreis meiner Betrachtung gezogen, als letzte Station. Batka unterscheidet vier Grundformen der Gesangsdeklamation: erstens, falsche Deklamation, wo der Komponist seinen reinmusikalischen Einfällen folgt ohne Rücksicht darauf, ob die Melodie dem Texte in Hinsicht auf Wort- und Satzakzent, Länge oder Kürze (betonte oder unbetonte Silben) entspricht. Dann: indifferente Deklamation, die grobe Verstöße gegen die richtige Betonung vermeidet, mit der Prosodie jedoch willkürlich verfährt. Drittens: angepaßte Deklamation, wo der selbständig erfundenen Melodie nachträglich die Worte mit richtig abgemessener Silbenbetonung unterlegt werden. Schließlich: Sprachgesang, wo die Melodie aus dem gesteigerten Gefühlsausdruck der Rede quillt und diese also in all ihren feinen, rhythmischen und intervallistischen Eigenschaften wiedergibt. Wagner ist der Großmeister des Sprachgesangs und hat darin Mustergiltiges geleistet, namentlich in den „Meistersingern" und im ersten Akte der „Walküre". „Und die Nachfolger des Meisters? Sie machen wiederum die Ausnahme zur Regel, schreiben symphonische Musik zu einem Text und kontrapungieren nachher die erforderliche Singstimme dazu, und so ist dann ihre Deklamation meist indifferenter Art, höchstens an den bloßliegenden Stellen ab und zu einmal rezitativisch. Das gilt nicht etwa bloß von den Mode-Wagnerianern, sondern auch von unsern besten Künstlern ... Nicht einmal annähernd kommen sie Wagner darin gleich, man merkt oft nicht einmal das Streben, ihm in dieser Richtung nachzufolgen. Was ist das nun für ein Wagnerianismus, der eine der wichtigsten prinzipiellen Errungenschaften des Meisters ignoriert, ja ihr geradhin zuwiderhandelt? ... Und nun nehme Jemand, der etwa mit mir über die Vernachlässigung des Sprachgesanges sich oft und sehr betrübt hat, die Plüddemannschen Balladen her. »Das ist was Anderes, wer hätt's gedacht.« Welche Freude zu sehen, wie da das Wagnersche Prinzip endlich einmal wirklich Schule gemacht hat ... Man sollte es kaum glauben, wenn man nicht selbst in zahllosen Fällen sich davon überzeugt, wie wenig Interesse bei Musikern für den Sprachgesang anzutreffen ist. Es gibt nicht Viele, denen eine falsche Wort-Betonung ungefähr denselben Schmerz bereitet, wie eine falsche Quint oder sonst ein harmonischer Fehler ... Streicht, blast und hämmert euch in Symphonien und Sonaten aus, wie ihr Lust habt. Sobald ihr aber die menschliche Sprache mit Singstimme zu Hilfe nehmt, dann lohnt ihre Dienste durch würdigen Gebrauch. Ihr setzt euren Stolz darein, die Ausdrucksfähigkeit der einzelnen Instrumente genau zu kennen und zu erschöpfen, aber scheut euch nicht im geringsten, das edle Instrumente der Sprache und damit die Singstimme in euren Tonwerken grob zu vergewaltigen. In der Ausbildung und Verfeinerung des Sprachgesanges, so meine ich, liegt ein weites Feld zum künstlerischen Fortschreiten für unsere Zeit, das mindestens ebenso wichtig ist, wie die stetige Ausbildung der Instrumentalmusik, worin unsere Komponisten zum größten Teile ganz einseitig befangen und Meister sind ... Denke man sich aber einen Künstler wie Plüddemann, inmitten einer so gearteten Umgebung. Er muß erleben, daß seine auf intimster Beobachtung der immanenten Sprachmusik gegründete Diktion, die er treu der Lehre seines großen Meisters durchführt, gar nicht begriffen wird, während man das charakterloseste deklamatorische Gestammel Anderer geduldig über sich ergehen läßt oder gar als ernsten Wagnerianismus anpreist ... Wer so viele schätzbare Eigenschaften als Komponist in sich vereinigt, hat ein Recht, öfter in unseren Konzertsälen gehört zu werden als es bis jetzt mit Plüddemann der Fall gewesen ist. Wohlan, wir, die wir uns neuen Tonwerken nicht verschließen, wir, die Freude empfinden über jede Bereicherung der Kunst — treten wir in gleicher Gesinnung auch heran an die Kompositionen Plüddemanns, der, wie die Dinge doch einmal liegen, der Meister des epischen Musikstils unserer Tage ist!" Darum nochmals: „Platz auch für Plüddemann und die Pflege der musikalischen Ballade!"

Karl Söhle.

* Wichtigere Musikaufführungen.

Münchener Bericht.

„Winterstürme wichen dem Wonnemond," das heißt auf gut Münchnerisch: nach Frost und Kälte sind wir mit Überspringung des Frühlings plötzlich in des Sommers Glühhitze eingetreten. Von Musik ist nur wenig mehr die Rede; man ist weit genug von der letzten „Saison" entfernt, um Gipfel und Thäler in leidlich richtigem Verhältnis zu sehen. Da liefert denn die Rückschau nach sogenannten Ereignissen, soweit sich's um Novitäten handelt, heuer ein kärglicheres Resultat denn je.

Als ein „Ereignis" im gewissen Sinne mag es gelten, daß die Saison mit einem „Münchener Musikfeste" im neuerbauten Kaimsaal eröffnet wurde, item, daß diesmal alle neun Symphonien Beethovens in chronologischer Folge zweimal, nämlich von den zwei Konkurrenzinstituten, der alten Musikalischen Akademie unter Richard Strauß im Odeon und dem Kaim-Orchester unter Hermann Zumpe im Kaimsaale, zur Aufführung gebracht wurden.

Was München im allgemeinen auf dem Gebiete des Oratoriums und der geistlichen Gesangsmusik im Konzerte leistet, ist in anbetracht seiner Einwohnerzahl so geringfügig, daß wir uns vor mancher unserer Provinzstädte, z. B. vor Regensburg, schämen müssen. Ist die Stadt des Orlandus Lassus, sie, die ihre Aufgabe als Versuchsstation der „unendlichen Melodie" so glorreich erfüllte und noch erfüllt — wenn nicht allenfalls der Schein trügt — musikalisch oder nicht? Diese Frage, die uns nun seit vier Jahren peinlich genug beschäftigt, müßten

Digitized by Google

wir mit jedem Jahre mehr nach der Negative beantworten, wenn wir nicht zum Glück das echt süddeutsche „gemütliche" Hängen- und Gehenlassen in Betracht ziehen dürften, das gerade das Münchener Publikum abhält, werkthätig in die Musikpflege einzugreifen und somit die nicht zu unterschätzende Aufgabe des Dilettantentums zu erfüllen. Von der neuerdings ins Leben getretenen Vokalkapelle abgesehen (auch diese Thatsache ist als Ereignis in verflossener Saison zu begrüßen) hatten wir bis jetzt hier nur zwei gemischte Vereine, den Oratorien- und den Porgesschen Gesangsverein. Die Gründung des letztern konnte seinerzeit schon nicht ohne empfindliche Einbuße des ersteren durch massenhafte Übertritte geschehen. Beide verdanken die Fristung ihrer Seins nur dem unbezwinglichen Eifer ihrer Dirigenten und ergiebigem Zuleihennehmen anderer Kräfte. Als Dr. Kaim, der im Münchener Musikleben wie der Hecht im Karpfenteich erschien, seinen „600köpfigen" Chor für das Musikfest schuf, da waren es größtenteils wieder die guten alten Bekannten, die nach vieljähriger Erfahrung überall dabei sind, wo es was zu singen und nebenbei ein Konzert oder mehrere umsonst mitzumachen gibt.

Auf dem von einheimischen Künstlern gepflegten Gebiete der Kammermusik hatten wir schon im Vorjahre einen Rückgang in der Produktion zu verzeichnen, indem die Soiréen der „Kammermusikvereinigung" (für Klavier und hauptsächlich Blasinstrumente), nach dem Tode des verdienstvollen Professors Joseph Giehrl eingehen mußten. Ebenso scheiterte der in der vorletzten Saison gemachte Versuch Oskar Biehrs, eine ständige Soiréenserie mit einem zweiten Streichquartett als Kernpunkt ins Leben zu setzen; dagegen erhielt sich das gleichzeitig von dem jungen Konzertmeister des Philharmonischen- oder Kaim-Orchesters Alfred Krasselt gegründete Quartett, ohne dem vorzüglichen und sich immer noch vervollkommnenden Walter-Quartette ernstliche Konkurrenz zu machen. Neben diesem vertritt die klassische und moderne Kammermusik aufs gediegenste das Trio des Professors Heinrich Schwartz.

Was von diesen einheimischen Korporationen und noch einigen einzelnen Künstlern die Saison über geleistet worden ist, — wir wollen das Wichtigste davon schnell überblicken.

Da steht der Zeit nach voran das „Münchener Musikfest." War es wirklich ein solches? Wir können, wenn wir aufrichtig sein wollen, diese Frage nicht mit einem herzhaften Ja beantworten. Denn um es dazu zu machen, wäre das nächste Erfordernis gewesen, daß die altehrwürdige, erste und größte Konzertgesellschaft Münchens, die Musikalische Akademie, beteiligt gewesen wäre und daß sie den Ton angegeben hätte. Der überaus rührige Dr. Kaim jedoch war eben auf den kühnen Gedanken gekommen, seinem groß angelegten und vielleicht gewagten Konzertunternehmen einen neuen Impuls und zugleich seinem noch in Vollendungswehen begriffenen Neubau, dem „Kaimsaal", eine auf weitere Kreise wirkende Anziehungskraft — durch ein Musikfest zu verleihen. Eine Menge von Hindernissen wurde durch außerordentliche Thatkraft besiegt, und dann erklang zunächst Händels Messias. Schon die Wahl dieses Oratoriums war zu begrüßen, denn Händel war während der letzten Jahre in München vernachlässigt worden. Das erhabene Werk erfreute sich unter des Hofkapellmeisters Hermann Zumpe energischer und umsichtiger Leitung im ganzen einer recht weihevollen und, was Tempi und Nüanzierung betrifft, stilgerechten Wiedergabe. Die Bearbeitung von Rob. Franz unter Zugrundelegung der Mozartschen Partitur bewährt sich gut. Dem Chor merkte man an, daß er mit größter Gewissenhaftigkeit einstudiert war; die Solisten, auswärtige Künstler, entledigten sich ihrer Aufgabe recht gut, ohne gerade durch besonders hervortretende Züge zu imponieren. In Gesellschaft mit mehreren einheimischen und auswärtigen Sängern, welche sich in diesem Jahrgang hören ließen, bestätigen sie die allgemeine Wahrnehmung, daß, während auf dem Gebiete des Violin- und Klavierspiels die Virtuosität höchste Grade erreicht und sogar wahres Künstlertum nicht unvertreten ist, der Gesang über ein gewisses Mitelmaß nicht hinauskommen will. Der zweite Abend, dessen Leitung Felix Mottl anvertraut war, brachte Webers herrliche Ouvertüre zu Euryanthe, Spohrs gediegene „Gesangszene", das wundervolle Klavier-Konzert Esdur op. 73 von Beethoven, gespielt von Lamond, Liszts „Festklänge" und, nach einigen weniger „musikfestlichen" Piecen des Pianisten, wie ein Bruchstück aus Wagners „Parsifal", Verwandlungsmusik und Schluß des ersten Aktes mit Chor, aber ohne Soli. Bei der Euryanthe-Ouvertüre zeigte die Akustik des Saales ihre gute Seite, indem die Triolenfiguren der Geigen, die gewöhnlich unter dem Schall der Posaunen verloren gehen, deutlich heraustraten. Dagegen glaubten wir in allen anderen Orchesterstücken eine gewisse Nüchternheit des Klanges zu empfinden; es fehlte der veredelnde Schall des in dieser Eigenschaft einzigen Odeonssaales. Der dritte Abend, wieder unter Zumpes Leitung, begann mit der von Wagner für den Konzertgebrauch bearbeiteten Gluckschen Ouvertüre zu „Iphigenia in Aulis." Das stets ergreifende, edle Tonstück kam durch stilvolle Aufführung zur vollen Geltung, samt dem Wagnerschen Schlusse, einem Meisterstück allerersten Ranges. Weniger mundete uns und vielen anderen das mehr schwierige als dankbare Violinkonzert D-dur op. 77 von Brahms, dessen letzter Satz allein sich zu einer äußeren Wirkung durch das schnelle Tempo erhebt. Der mit Begeisterung vorgeführten Ouvertüre zu Beethovens „Leonore" Nr. 2 folgte die neunte Symphonie und damit der Schluß des Abends und zugleich des Festes. Hier traten auffälliger als bisher einzelne Mängel zu Tage, die aber einem noch in Heranbildung begriffenen Orchester nachzusehen sind. Der Chor hielt sich wacker; die Soli waren sicher. Mit dem Verlaufe des dreitägigen Festes, das viele schöne und einzelne glänzende Momente bot, konnten alle zufrieden sein.

Indem wir nunmehr die Aufführungen des Beethovenschen Symphonien-Zyklus durch beide Orchester-Korporationen vergleichen, soll uns die denkbar objektivste Beachtung aller einschlägigen Momente zur Grundlage dienen. Beide kämpfen mit Hindernissen, jede hat Vorteile vor der anderen voraus. Die im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts gegründete Musikalische Akademie, von deren konfusen Verfassungsverhältnissen wir nicht reden wollen (als juristisch freie Privatvereinigung kann sie doch ihren Dirigenten nicht selber wählen), ist dem Kaim-Orchester nicht nur numerisch fast ums doppelte überlegen, sondern besteht auch der überwiegenden Mehrzahl nach aus reifen, erprobten Künstlern; der Bläser- wie der Streicherchor dürfte seinesgleichen suchen, und schon ihre ausgezeichneten Instrumente gewährleisten stets einen poetischen Vollklang. Das Kaim-Orchester hatte zur Zeit des Musikfestes eine Vorgeschichte von nur

Digitized by Google

vier Jahren. Es war aus der Kapelle Stolz entstanden, die in den Zentralsälen und anderen derartigen Lokalen konzertierte. Im Jahre 1894 nahm diese Kaim unter dem Namen „Philharmonisches Orchester" ganz in seine Hände und berief zur Leitung den verdienten Minderstein aus Nürnberg. In seinem jetzt vergrößerten Bestande sind aber weder die Mitglieder künstlerisch gleichwertig — manche bedürfen sogar noch sehr der Erziehung — noch sind die Instrumente mit jenen der Akademie zu vergleichen. Dafür befindet sich diese in manchem anderen nicht zu unterschätzenden Nachteil. Vor allem ist sie an einen strengen Operndienst gebunden, der keine Zeit zu genügenden Proben läßt. Mehr als eine Probe zu einem Konzert kann in der Regel nicht stattfinden, und diese darf nicht länger dauern als das Konzert selbst, — schon manches bedeutende Werk mußte ganz „unprobiert" vors Publikum gebracht werden! Zumpe probiert so oft und so lang er will. Er ist seinem jungen Orchester gegenüber unumschränkter Herr; es glaubt an ihn und folgt begeistert seinem Wink. Diese Begeisterung entspringt aber der Wärme, mit welcher Zumpe für die Lösung seiner künstlerischen Aufgaben eintritt. Dabei macht er keinen Unterschied, welcher Richtung das aufzuführende Werk angehöre: als aufrichtiger und eifriger Wagnerianer interessiert er sich ebenso für Schumann, Mozart, Händel oder gar — Carissimi. Nicht so der gegenwärtige Dirigent der Akademie, Richard Strauß. Wie dieser junge begabte Komponist seiner ausgesprochen modernen Richtung in seinen Programmen Ausdruck schafft, so verrät er seine Gleichgültigkeit gegen alle Musik, welche vor Beethovens op. 92 geschaffen ist, (vielleicht Bach ausgenommen) oft durch eine Schwunglosigkeit des Vortrags, die nicht mehr weit entfernt von bloßem herableiern ist. Meistens zeigt sich diese innere „Genußlosigkeit" in einem verhetzten Tempo, oft auch im Gegenteil. Die Akademie ist sich der Situation, welche durch solche Führerschaft für sie geschaffen wurde, wohl bewußt; ihre Mitglieder sind auch die letzten, die dem Kaimschen Unternehmen gram sein könnten, denn sie wissen recht gut, daß nur durch eine geistig respektable Konkurrenz die Hoffnung auf bessere Zustände näher gerückt werden kann. — Aus dem gesagten kann der Leser entnehmen, welcher Charakterunterschied zwischen der Aufführung der neun Symphonien von Seite der Akademie einer-, von Seite des Kaim-Orchesters andererseits gewaltet habe. Soweit es die Technik des einzelnen und den Klang des ganzen Orchesters betrifft, hat die Akademie in der Vorführung der ganzen Serie ihren alten wohlverdienten Ruhm bewährt. Die Feinheit der Detail-Ausarbeitung, die Hermann Levi den Symphonien 1, 2, 4 und 6 gab, ist noch in zu frischer Erinnerung, als daß der Vortrag derselben gerade eines neuen geistigen Impulses bedürfte. Fein und duftig wurden im ganzen auch diese Symphonien gespielt, nur fehlte es hier und dort, namentlich in der zweiten, an jener überzeugenden und packenden Lebendigkeit, die unbedingt vom Dirigenten ausgehen muß. Dieser verließ beispielsweise im Larghetto A-dur sein Orchester ganz und gar; man hätte ihn bemitleiden mögen, daß er dabei so viel diatonische Langeweile ausstehen mußte. Unter Zumpe ging derselbe Satz technisch nicht so glatt und fehlerlos: die erste Oboe, die etwas träumerisch aufgelegt war, hätte sogar an entscheidender Stelle beinahe umgeworfen; aber die Gesamtwirkung war doch eine ungleich poetischere, das Publikum war hingenommen vom Strom der Melodie, deren jede einzelne Phrase der Dirigent gleichsam aus den Spielern herausgeholt hatte. Dieses Hervorheben der melodischen Pointen ist überhaupt Zumpes Stärke; er geht darin zwar oft zu weit und verfällt dann in den Fehler des modern subjektiven Deutelns, — aber selbst solche Fehler eines Dirigenten sind besser als der Mangel an Teilnahme und Überzeugung. Die vierte Symphonie (in B) war immer eine unübertreffliche Leistung der Akademie; die vielen exponierten Schwierigkeiten namentlich der Bläser verlangen eine unfehlbare künstlerische Vertretung, wie sie eben ihr eigen ist, in welcher aber das Kaim-Orchester selbstverständlich noch weit zurücksteht. Auch in der Eroica kann letzteres, was den Vollklang des Ensembles und die Vortrefflichkeit der Soli betrifft, mit der Akademie sich nicht vergleichen. Und dennoch war der Eindruck, welchen Zumpes Leitung mit diesem Werke zu stande brachte, großartiger, überwältigender, vor allem heroischer, als die des Vortrags der Akademie unter Strauß, welcher schon, den Traditionen Lachners, Bülows und Levis ungetreu, den ersten Satz zu schnell nahm. Wir haben in diesem Fall gesehen, was Begeisterung selbst mit geringeren Mitteln zu erreichen vermag. Auffällig war die Meinungsverschiedenheit beider Dirigenten bezüglich des letzten Presto des Schlußsatzes (43 Takte), den Zumpe, gemäß der Bezeichnung in der Breitkopf- und Härtelschen Ausgabe die Achtel ausschlagend, gerade doppelt so langsam nahm als Strauß, der das Tempo nach Vierteln maß. Die Wahrheit wird wohl auch hier in der Mitte liegen. Eine ähnliche Divergenz brachte auch der erste Satz der C-moll-Symphonie, wo aber Zumpe offenbar den größeren Fehler machte, indem er die auch von anderen Dirigenten ausgeheckte stärkere Betonung der drei „die Schläge des Schicksals bedeutenden" Anfangsnoten so sehr übertrieb, daß dadurch, weil dies konsequenterweise sich öfter wiederholen muß, der Satz ungebührlich verlangsamt wurde. Strauß nahm ihn nur um ein Minimum zu schnell. Daß er aber den ersten Teil des Finale nicht nach Vorschrift repetierte, wird ihm kein echter Musiker verziehen haben. In den nachfolgenden Symphonien, bis auf die neunte, hielten sich beide Korporationen so ziemlich die Wage. In der neunten jedoch siegte durchaus die Akademie. Strauß, dessen Kraft mit der Zahl der Symphonien und ihrer Annäherung an den Stil der neunten zusehends zu wachsen schien, fühlte sich offenbar hier erst in seinem Element, er war mit ganzer Seele dabei, und darum machten die drei Instrumentalsätze in geradezu idealer Vorführung den durch eine solche stets gesicherten hinreißenden Eindruck. Leider ließ sich Strauß in der Ode an die Freude durch überschwänglichen Eifer in ein Tempo hineinreißen, das dem Soloquartett die Deutlichkeit seiner bekanntlich ohnehin kaum zu bewältigenden Figuren unmöglich machte. Tadellos in Intonation und Ausdruck war dafür der von Hieber einstudierte und von der Vokalkapelle unterstützte Chor der k. Akademie der Tonkunst. Zumpe gelang es indeß, das Riesenwerk mit besserer Ausfeilung des Details, als dies unter den Verhältnissen des Musikfestes möglich gewesen, im 9. Konzert des Beethoven-Zyklus hinzustellen.

Von den Novitäten der letzten Spielzeit sprechen wir im nächsten Hefte.

Digitized by Google

Bildende Künste.

Berliner Bericht.

Berliner Kunstausstellung II.

„Doch das Beste von dem Feste sind die Gäste.“ Dieses Wort kennzeichnet recht eigentlich die Berliner Ausstellung, denn die Ausländer bieten mit ihren in sich abgeschlossenen, in der Auswahl meist recht gelungenen Sonder-Ausstellungen die künstlerisch befriedigendsten und anregendsten Leistungen. Der Vergleich zwischen den vertretenen Nationen scheint mir zu zeigen, daß auf der Seite der germanischen Völker ein künstlerisches Uebergewicht liegt, obwohl bei den Romanen überall die sozusagen naivere Kunstbegabung unverkennbar ist. Nehmen wir z. B. die hervorragende Ausstellung der Spanier. Es äußert sich bei ihnen ein natürliches Kunstgefühl, eine fast instinktive Freude an der Farbe und an der künstlerischen Durchbildung. Alles, was sie anfassen, gewinnt ohne viel Ueberlegung Form, Gestalt und Geschick; alte Ueberlieferung und natürliche Begabung sind hier vereinigt. Aber sie bleiben ganz bei der romanischen Auffassung stehen, die in der Kunst nichts Anderes, als einen Schmuck des Lebens, eine Augenweide, eine edle Unterhaltung sieht. Alle Werke sind auf die bildmäßige Wirkung, die meisten auf die Wirkung im Wohnraum berechnet, und damit hängt bei den Meisten die ziemlich spitze und feine Pinselführung zusammen, die sorgsame Ausarbeitung, die dem das Einzelne genießenden Kunstfreunde immer neues Vergnügen bereiten soll. Im Sinne dieser Auffassung wird das stoffliche Interesse stark herangezogen: das Kunstwerk soll vor allem interessieren, anregen, unterhalten. Selten fehlt den spanischen Gemälden ein dramatisches, novellistisches, irgendwie handlungsmäßiges Moment. Die Vorliebe für die Landschaft, die auf solche Momente im allgemeinen verzichten muß, ist bei weitem nicht so stark entwickelt, als bei uns und anderen germanischen Völkern; und auch die wenigen — übrigens guten — Seebilder (von Sorolla, Baixeras, Meifren u. a.) sind durch das Fischervolk und seine Hantierungen menschlich belebt. Ein überaus bewegtes Gewimmel erfüllt den Saal: von übermütigen Schusterjungen oder Chorknaben, von Trunkenen und Hochzeit Feiernden, von Frauen, die sich haschen, von liebenden Paaren, demütigen Kirchenbesuchern, betenden Toreadoren, von verunglückten Arbeitern und historischen Szenen. Das alles ist mit starkem naiven Temperamente erfaßt, und was das liebe Leben nur an interessanten Szenen bietet, ist mit Geschmack zur Befriedigung der Kunstfreunde behandelt. Diese Bemerkungen gelten für die spanischen Maler insgesamt, und die individuellen Unterschiede zwischen Gallegos, Rosello, Viniegra, Garnelo, Gárate usw. scheinen mir minder bedeutend, als die Uebereinstimmung der nationalen Züge.

Demgegenüber erscheinen die Germanen reflektierter, schwerer. Sie haben nicht das natürliche Gefühl für die Bestimmung des Kunstwerks; man wüßte in der That von den meisten ihrer Gemälde nicht zu sagen, für welche Räume ihre Wirkung wohl berechnet sein kann. Jedenfalls aber sind sie nicht für den behaglich genießenden, vielleicht mit der Lupe betrachtenden Kunstfreund berechnet: sie zeigen oft mächtiges Format, fast immer eine breite, wuchtige, in der Nähe ungenießbare Vortragsweise; und auch ihr ganzer Gehalt ist gewöhnlich viel zu schwer und massig für den Frieden und die Harmonie eines Wohnraumes. Haben sie die natürliche Beziehung zum praktischen Leben eingebüßt, so sind sie dafür der geheimnisvollen Quelle, aus der Kunst und Leben gemeinsam entspringen, unendlich viel näher gekommen. Ihre Werke sind ersichtlich nicht zu edler Unterhaltung, zu feinem Genusse, zum Schmuck und zur bequemen Anregung bestimmt, — sie suchen eigenes neues Leben aus dem Leben zu schaffen und dadurch unseren Lebenskreis zu erweitern; sie suchen ihr Werk zu „etwas in uns,“ statt zu „etwas außer uns“ zu machen. Ihre Landschaften, ihre Menschen sind nicht mit dem behaglichen Vergnügen des Kunstfreunds à la 17. Jahrhundert zu genießen, dazu sind sie zu ernst und streng, zu lebensreich und unmittelbar. Hier eben liegt ihr künstlerisches Uebergewicht. Zur Natur, zur Erscheinungswelt ist ein ganz unmittelbares Verhältnis eingetreten. Was lebt, wird um seiner selbst willen geliebt und geschildert; die Gruppierung der Dinge zum genreartigen Motiv, durch die bereits immer die Idee eine höhere Bedeutung gewinnt, als das Lebendige an sich, wird möglichst vermieden. Bei den Dänen z. B. wird man, ein paar Bilder von Henningsen und Thomsen ausgenommen, kaum irgend ein Gemälde finden, das eine dramatische oder novellistische Zuspitzung des Stoffes zeigte. Kräftige Wirklichkeitsstudien (von Wentorf, Petersen u. a.), Landschaften von feinem Naturgefühle (von Jul. Paulsen, Wentorf, Quis Jensen, und Marinen von Locher und Blache) sind charakteristisch. Selbst die in der Meisterschaft der Anordnung an Frans Hals heranreichenden, in der mannigfaltigen Charakteristik ganz ausgezeichneten berühmten Porträtgruppen von Peter Severin Kroyer — „Das Komitee der französischen Kunstausstellung“ und „Gesellschaftsabend beim Brauer Jakobsen“ —, die doch gewiß schon durch die Schwierigkeit der Aufgabe zu einem genreartigen Zuge drängten, halten sich davon fast ganz fern und suchen vielmehr das vielfältige pulsierende Leben, die Wechselwirkung von Besonderem und Gemeinsamen, die gewisse geistige Atmosphäre, die aus vielen Einzelnen vorübergehend ein Ganzes macht, festzuhalten und zu schildern, unbekümmert darum, ob der Zuschauer vielleicht nach irgend etwas Handlungsmäßigem suchen könnte, das ihn für diese vielen fremden Menschen äußerlich interessiert. Vergleicht man das Bild des Spaniers Graner, das vier Trunkene auf einer Bank nebeneinander in verschiedenen Stimmungen und Situationen der lachenden Trunkenheit zeigt — ein gutes Werk voll prächtiger Laune und flottem Vortrag —, mit dem in der Anordnung einigermaßen ähnlichen meisterhaften Gemälde Michael Anchers, auf dem vier Seeleute aus dem Bilde heraus mit unverwandter Spannung auf einen sie interessierenden Vorgang blicken: so sehen wir auf das Werk des Spaniers, wie wir auf eine vorzüglich erzählte Anekdote hören, während der Däne uns vollständig uns selbst vergessen macht, uns an den Strand von Skagen zwingt, in den Seewind stellt — kurz, uns fremden, vielleicht bisher von uns nie gekannten Lebens unmittelbar teilhaftig werden läßt.

Die Dänen erscheinen aber noch nervös und sensibel neben den Holländern. Bei den Werken der Dänen ist denn doch immer der persönliche Anteil des Künstlers an seiner Darstellung herauszufühlen; Kroyers Bilder haben sogar etwas Elektrisches. Bei den Holländern ist die Sachlichkeit zum Prinzipe geworden. Was sie sehen, wiederzugeben, in all der Fülle und Wahrheit der Natur — das ist ihr Zweck und das genügt ihnen vollständig. Man sucht in ihren Sälen (vielleicht abgesehen von einem Damenbildnis von van der Maarel) ganz vergeblich nach einem Aus-

Digitized by Google

drucke von frappierender persönlicher Lebendigkeit, von Pikanterie oder auffallender Eigenart, von geistreicher Gestaltung oder hinreißendem Temperamente. Ihre Kunst hat etwas von Arbeit an sich; wie schon ihre künstlerischen Vorfahren bisher Undarstellbares in den Kreis der Darstellung zogen, so kennen auch sie kaum etwas, was sich der Wiedergabe durch den Pinsel entzöge, und allem bringen sie den gleichen Ernst, die gleiche Hingabe, die gleiche unerbittliche Wahrheitsliebe entgegen. Das Maß des Könnens, das sie auf diese Weise errungen haben, ist sehr bedeutend; aber es haftet doch ihren Werken fast durchgehends eine Schwere an, die auf die Dauer beinah drückend wirkt. Nicht allein, daß sie von Hause aus eine Vorliebe für die dunkeln Stimmungen zu haben scheinen — die dunkeln Interieurs (Israels, Briet), Landschaften mit trüber oder drohender Atmosphäre u. s. w. —, es ist ihrer Farbe fast immer etwas Schwärzliches beigemischt, das jeder Farbenfreudigkeit den Garaus macht und für mein Gefühl auch etwas nicht ganz Natürliches hat. Das gilt selbst für die beiden Meisterwerke der Ausstellung: der „Ankerauswurf" von Josef Israel, in dem das Meer wie die Gestalten der das Ankertau durch die Brandung tragenden Fischer gleich wahr und kräftig dargestellt sind, und Breitners „Gracht in Amsterdam," eine Straßenschilderung von großer Treue und entschiedener Charakteristik. Schöne kräftige Arbeiten sind die „Geschirrputzerin" von Schildt und das „Mädchen aus Nuspeet" von Kleintjes. Den alten Ruhm der Landschaft und Marine halten Tholen, Hamel, van der Meulen, du Chattel, Mesdag und J. und G. Maris aufrecht. In ihren höchsten Werken, wie in dem von Israels, zeigt die holländische Kunst eine Einheit von Kunst und Leben, die fast vollständig ist, ein restloses Aufgehen des darzustellenden Gegenstandes in der Darstellung, und insofern allerdings eine starke Wirkung. Aber ganze große Gebiete des menschlichen Lebens scheinen ihrem ernsten, tiefen und sachlichen Temperamente verschlossen: alles Stürmende, Jauchzende, Singende, Drängende, kurz, alles, was über des Lebens ruhiges Gleichmaß hinausgeht.

Münchener Bericht.

Wenn das Programm unserer Ausstellungen lautet, eine kleine Vereinigung nur von Kunstwerken zu geben, so ist es selbstverständlich, daß man das Wort Kunstwerk nicht im ausschließlichsten Sinne auffaßt.

Viele hundert Werke, die einen bleibenden Wert haben, werden wohl in einem Jahre in ganz Deutschland überhaupt nicht geschaffen; es wäre hochgegriffen, wenn man auf jede größere Ausstellung drei bis vier Kunstwerke in diesem Sinne rechnete, was ja im Laufe eines Jahrhunderts eine ungeheure Zahl von Meisterwerken bedeuten würde. — Als es die Sezession zu gründen galt, war die Aufgabe, die Banausen von den ernsthaften Malern, die man ganz mit Recht Künstler nennt, zu trennen. Damals bestand die Korporation, wie sie die Münchener Künstlerschaft vorstellte, zum weitaus größeren Teil aus Leuten, die nicht einmal ihr Handwerk konnten, die sich keine künstlerischen, sondern kommerzielle Ziele setzten und sich jedem Fortschreiten entgegenstemmten. Sie wollten nicht darin gestört werden, mehr oder minder geschmackvolle Wiederholungen guter und schlechter Vorbilder anzufertigen. Und vielen älteren Herren schien der Kampf um das Herkömmliche und Übliche gar als ein solcher für eine heilige Sache.

Ein weiteres Zusammengehen mit ihnen war für Naturen, die es zum rückhaltlosen Aussprechen ihres Innenlebens drängte, für Leute, die als ganz moderne Menschen im Leben standen, unmöglich.

Es galt, sie unter einer eigenen Flagge zu vereinigen. Alle, die über die nötigen malerischen Ausdrucksmittel verfügten und denen es mit dem Vorsatz, nach Kräften rein künstlerisch zu schaffen, ernst war, fanden sich bei der Sezession zusammen, nur wenige blieben aus äußerlichen Gründen zurück. In dem Sinne waren fast alle die Sezessionisten Künstler; von dem Gesichtspunkte aus muß man die Sezession beurteilen, um sie vor den beiden Extremen der Über- und Unterschätzung zu bewahren. Daß sie das Menschenmögliche leisteten, muß anerkannt werden — lauter große Kunstwerke von ihr zu verlangen, wäre unsinnig, denn die Sezession bedeutet doch keine personifizierte Schöpferkraft, sondern nur eine einsichtige und geschmackvolle Ausstellungsleitung. Um aber dies schätzen zu können, muß man in Betracht ziehen, wie früher Ausstellungen geleitet wurden, dann erst erkennt man, daß die Sezession eine That war. Denn im Grunde wäre ja das, was sie that, etwas ganz Selbstverständliches: in einer Kunstausstellung nur ehrliche und tüchtige Arbeiten zusammenzustellen und Schwächliches oder Marktware auszuschließen.

Seitdem ist auch die Genossenschenschaft nicht unthätig geblieben, sondern hat nach Kräften an sich gearbeitet, um ähnliche Resultate wie die Sezession im Ausstellungswesen zu erzielen. Auch im Glaspalast findet man nur wenige Meisterwerke, viel Tüchtiges und am meisten solches, das nur den Wert einer Sprosse hat in der großen Leiter, die zu den höchsten Ziele führt.

Man darf die Pionierarbeit ehrlicher Künstler nicht zu gering anschlagen, wenn sie auch nicht alle epochemachende, wegweisende Werke schaffen. Zumeist sind es ja ohnehin oft die, welche als die tüchtigsten gelten, die erfolgreich Lehrstellen und Ämter bekleiden und ganz ausgezeichnete, über der Diskussion stehende Werke schaffen, die nur nicht gerade den Stempel des Genies tragen.

Wer sind denn die Genies? Wagen wir doch kaum, ohne in den Geruch des Panegyrikers zu kommen, das Wort mit Namen von Lebenden in Verbindung zu bringen. Es scheint vermessen, ohne den Vergleich, den die Nachwelt durch das Nebeneinander des Besten, was ein Zeitalter geschaffen hat, eine Vermutung auszusprechen. Rethel, Ludwig Richter, Schwind, bei denen hat die Geschichte das Wort gesprochen; auch Böcklin hat man den Lorbeer schon gereicht — wer trägt die nächste Anwartschaft? Lenbach, Klinger? Vielleicht. Wie viel Werke Lebender gibt es denn noch, vor denen wir wie vom Flügelschlage des Genius durchschauert werden? Solche, die seelisch belebt sind bis auf den letzten Strich, die sich unvergeßlich eingraben, die uns mit zwingender Gewalt eine neue Welt hinstellen? Dagegen gehalten führen zwar die meisten Bilder, auch die guten nur ein Eintagsleben. Aber auch sie sind notwendig zum Hervorbringen der großen Kunstwerke; es ist keine so kleine Leistung, ein Stück Natur mit vollgiltigen malerischen Mitteln, ganz mit eigenen Augen geschaut, so zu geben, daß man seine Freude daran haben kann. Durch diese Pionierarbeit von vielen entsteht der Schatz des Könnens, den Generationen an der Hand der Natur sammeln müssen, damit das Genie sie übernimmt, um mit ihnen seinen höchsten Zwecken gerecht zu werden. Alle Großen früherer Jahrhunderte hatten Vorläufer, die ihnen den Weg

Digitized by Google

ebneten; die Genies der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts fanden nichts vor. Sie mußten sich mit den simpelsten Ausdrucksformen begnügen, bis tüchtige Handwerker, wie Piloty, diese erweiterten und den Grund für spätere koloristische Bahnen feinerer Art ebneten. Weilt der schon unter uns, der der neuen Kunst die Weihe geben soll? Kennen wir seine Werke schon? Wer kann darauf eine Antwort geben; die Gegenwart verschleiert uns den Blick. Ob überhaupt diese Blüte kommt? Der Ausblick auf zwei Wege öffnet sich; auf der einen Seite die Dekadence: es ist als ob etwas wie eine giftige Seuche käme, die die besten Talente erkranken macht, sie auf lichtscheue Bahnen treibt, wo sie sich in grausig-raffinierten Geschmacklosigkeiten gefallen und ihr Talent zersetzen. Gewinnt diese Seuche die Oberhand, so wird die junge Bewegung vergehen, ehe sie ihre schönste Blüte hervorgebracht; siegt aber das starke, gesunde Blut, dann ist die Blüte einer auf eigenen Füßen stehenden Kunst kein Traum mehr.

Wohin das alles treibt, muß uns Mitlebenden ja als ein kaum zu entwirrendes Durcheinander erscheinen. Die verschiedensten Strömungen spielen da, daß man sie kaum mehr unterscheiden kann. Daß wir die ersten Formen einer ganz neuen, ganz uns zugehörenden Kunst haben, ist unbestreitbar; doch, was gewöhnlich als solche verschänkt wird, ist meist etwas anderes oder mit fremden Zusätzen vermischt. Das eine gilt deswegen als moderne Kunst, weil es schwächlich und krank durch und durch ist, das andere, weil es mit denselben archaistischen Formen arbeitet, die die wirkliche neue Kunst auch teilweise benutzt. Oder auch wird alter Zopf aufgeputzt und aufgebügelt und gibt sich als jung aus.

Unbefangen sind nur die aufbauenden Bestrebungen — das Naturstudium; die stilbildenden, ausbauenden bewegen sich zwar im großen und ganzen in einer bestimmten Richtung, sind aber viel zu viel künstlichen Beeinflussungen ausgesetzt, als daß der uralte Zeugungsprozeß der künstlerischen Schaffenskraft im Menschen ungestört seinen Lauf nehmen könnte. Man suche nun einmal herauszuschälen, was wirklich zu unsrer neuen Kunst, der gesunden, der ausbaufähigen gehört, und was dem Alten, dem Kranken, dem Absterbenden. Jedes Auge sieht da anders. Für das meine mehren sich die Anzeichen dafür, daß die gesunde, die starke Bewegung durchdringen wird; richtet man nur einmal den Blick auf die kleine aber wachsende stille Gemeinde, die unser Kunstwart vereinigt, so ergibt das doch einen ganz hoffnungsfrohen Ausblick. Die neue Kunst gehört vielleicht ganz dem 20. Jahrhundert an und nur ihre Wurzeln greifen bis tief in das jetzige zurück; was uns dekadent erscheint, ist vielleicht nur all das, was unter der Maske des Neuen aus der alten Zeit mit in die neue hineingelaufen ist. Hier endet wohl die Arbeit der exakten Beobachtung, und die Phantasie müßte für sie einsetzen.

Versucht man diese Untersuchungen der modernen Kunst auf den diesjährigen Ausstellungen in München anzustellen, so wird man allerdings noch wenig Schöpferisches finden, manches, was dem guten Geschmack und dem Nachahmungstrieb sein Dasein verdankt und, was weit wertvoller, viele Bausteine solcher, die der Natur auf ihre Weise nahe zu kommen und das Können zu erweitern suchen. Und neben dem doch einige Werke, die auf die Anwartschaft als bleibende Kunstwerke Berechtigung haben. Wir sprechen noch davon.

Schultze-Naumburg.

Vermischtes.

Berichte über Verschiedenes.

Dresdner Bericht.

Unsere Ausstellung des sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes hat zwei Seelen in ihrer Brust. Ihre räumliche Trennung in die Gebiete hier der Modernen Ausstellung, dort der Alten Stadt und des wendischen Dorfes bezeichnet diese Scheidung nicht genau. Die eine Seele ist die Tendenz, das Handwerk in seinem Verzweiflungskampf gegen die Industrie zu kräftigen, die andere ist jener frische Geist der Kunstauffassung und Kunstübung, der das Dresden von heute so angenehm vor dem Dresden von gestern auszeichnet. Zumal in der Alten Stadt hat er sich hier auf einen neuen Gebiete höchst glücklich bethätigt. Alte Städte sind ja nachgerade eine gewohnte Erscheinung auf größeren Ausstellungen. Aber die Dresdnerische ist doch auch wieder ein Ding von Eigenart.

Zunächst möchten wir ihre Schöpfer dazu beglückwünschen, daß sie sich nicht auf möglichst getreue Nachbildung eines Stadtbildes versteift haben, wie es zu der oder dieser Zeit wirklich da oder dort gewesen ist. Selbstverständlich, ohne Antiquitäten- und Kuriositäten-Interesse kommen wir nicht aus, wenn wir des lieben Geldes wegen eine große Masse anlocken müssen, aber dieses Interesse braucht nicht das stärkste für den gebildeten Besucher zu bleiben. Die Dresdner haben wohl zum erstenmale das künstlerische Interesse durchaus zur Hauptsache gemacht. So stellten sie sich die Aufgabe, ein deutsches Stadtbild zu schaffen, wie es um den Anfang des vorigen Jahrhunderts nicht wirklich aber möglich war. Und nun mochten die Köpfe und Hände zeigen, was sie unter beliebiger Ausnutzung all der bis dahin waltenden Stilweisen erschauen und erbauen konnten. Da erscheint denn in der alten Stadt schon selber altersgrau, was aus gotischen oder gar romanischen Zeiten stammt, und nagelneu, was zu Lebzeiten „Seiner Pohlnischen Majestät" gefügt worden ist. Zumal wenn ich bedenke, daß gerade die bewährtesten Dresdner Meister „altdeutschen" Bauens, Gräbner und Gebler, hier nicht einmal mitgewirkt haben, so staune ich darüber, wie vortrefflich die Aufgabe von unseren Architekten gelöst worden ist. Kein Haus in dieser „alten Stadt", das nicht im wesentlichen gelungen, kaum eine architektonische Einzelheit, die nicht ansprechend wäre, vieles Feine und Intime dabei, und das Ganze malerisch und stimmungsvoll. Kein künstlerisch gebildetes Auge, das vergleicht, zögert, in diesen Beziehungen dem Dresdner Werke auch vor dem größeren der Berliner Ausstellung den Preis zu erteilen.

Zu wünschen freilich bleibt einem Empfindlichen auch hier noch. Nicht überall ist die farbige Erscheinung verwitterten Gemäuers ganz „echt" herausgebracht, und so glaubt bei einigen Stellen das Auge nicht ganz bereitwillig oft an das entstandene Bild. Mußte man der Kosten wegen die wirklichen Butzenscheiben durch Nachahmungen ersetzen, so hätte man das doch jedenfalls bei den großen Laternen unterlassen sollen, die zumal am Abend so sehr die Blicke auf sich ziehen. Daß aufs Klingeln hin eine Puppe als Hausknecht aus einem Wirtshausfenster guckt, mag als Konzession an die Vielen hingehen, daß man ihr Abends die rote Nase elektrisch erstrahlen läßt, ist ein „Witz" von einer Geschmacklosigkeit, die in dieser Umgebung beinahe roh ist. Und ich habe Regen und Wind gesegnet, als sie die

Digitized by Google

fürchterlich schönen modernen Riesenfahnen einwickelten und durchnäßten, auf daß man ihrem Farbengeknall einmal entrückt sei.

Man muß auf dergleichen aufmerksam machen, damit es womöglich entfernt und bei künftigen Gelegenheiten vermieden werde, aber man kommt ja mit ein wenig guter Laune leicht darüber hinweg. Geben wir uns dem Eindruck des Ganzen unbefangen hin, so ist es besonders ein Gefühl, das uns berührt: wir werden angeheimelt. Und das gibt mehr zu denken, als gewöhnlich dabei gedacht wird, denn wie kommt es, daß uns diese Umgebung, in der wir nie gewesen sind, daß uns diese Bauten, deren Vorbilder um Jahrhunderte von uns fern liegen, weit mehr anheimeln, als die Prachtstraßen und Villen von heute, die nahe diesem Stückchen heraufbeschworener Vergangenheit den Ausstellungspark umgeben? Dort ist die Welt, an die wir gewöhnt sind, in der wir leben, und sie berührt uns kalt und fremd im Vergleich zu diesem ungewohnten Stadtbild hier — ist das nicht eigentlich sehr merkwürdig? Wir haben eben zu oft vergessen, daß unsere Väter und Mütter unser Empfinden gebildet haben, wir haben allerlei Fremdem zu lieb unsre eigne Art verleugnet, nun rächt sich in unserem Innersten die Natur, indem sie dieser Modischkeit, die uns als Moderne erscheint, die Liebe versagt. Wir werden nicht hoffen dürfen, unsre Städte zu rechten Heimatsorten zu gestalten, ehe das anders wird. Wir brauchten keine Errungenschaft unsres Jahrhunderts aufzugeben und könnten doch bauen, ohne uns gegen das Erbe unsres Volkes zu empören und damit gegen uns selber, gegen das, was aufgelöst in unserm Blute nährkräftig unsre Adern durchströmt. Vielleicht tragen die alten Städte in Nachbarschaft der widerlichen Häßlichkeit unsre Protzen- und Schwindelarchitektur dazu bei, dem Volke die Augen zu öffnen für die Schönheit der charakteristischen, malerischen und behaglichen Bauweise unsrer Altvordern, vielleicht auch zu einem Umschwung der landläufigen Anschauungen über die Anordnung von Straßen und Plätzen. Dann förderten sie, daß wir wieder als Deutsche bauten. Und ihre luftige Kulissenwirtschaft wäre beinahe so etwas wie ein Tempel geworden.

Vor den Thoren der alten Stadt, die übrigens von allen Seiten auch malerische Außenansichten bietet, liegt an einem kleinen künstlichen Gewässer das „Wendische Dorf", eine Gruppe teils nachgeahmter, teils echter und hierher überführter Bauernhäuser aus der wendischen Lausitz. Es ist auch ein „wendisches Museum" darin, das trefflich das „Museum für sächsische Volkskunde" dieser selben Ausstellung ergänzt. Männer, die Verständnis und Kenntnisse mit herzlicher Liebe zu ihrer Sache vereinigen, haben hier mit Fleiß, Geschick und Glück sehr dankenswertes geleistet, und auch auf diesen Gebieten hat Geschmack und Kunstsinn selbst das Widerstrebende freundlich zusammengestimmt. Warb man zur Besiedelung der alten Stadt (übrigens mit einem Kennerblick fürs Charakteristische) Statisten, die nun in alten Trachten Typen von dazumal darstellen, so sind hier im Wendendorfe zum mindesten die Musikanten „echt", die bäuerische Weisen auf alten Instrumenten spielen, oft auch dem musikalischen Ohr zu einer wirklichen heiteren Labung. Ein großes Trachtenfest (der Festzug brauchte dreiviertel Stunden nur zum Vorbeimarsch) that jüngst ein weiteres, die Teilnahme am Volkstümlichen zu erfrischen und auszubreiten.

Die Hoffnungen freilich, die sich aus solchen Bemühungen auf eine Wiederbelebung der Volkstrachten richten, kann ich leider nicht teilen. Ich möchte an das erinnern, was uns vor zwei Jahren (Kw. VII, 13) „Chth" in einem vortrefflichen Aufsatze über „schöne Kleider" gesagt hat. Aber selbst wenn man die dort erörterten Hemmnisse so bald überwinden könnte (es ist ja nicht abzusehen, warum sie immer bleiben müßten), so geböte die soziale und wirtschaftliche Entwicklung für dergleichen Bestrebungen voraussichtlich bald Stillstand und Ende. Es bestehen eben die Verhältnisse nicht mehr, unter denen diese Trachten entstanden sind, und so sind diese nicht mehr im höheren Sinne wahr. Das Mütterchen, das die Tracht ihrer Mädchenzeit bewahrt hat, das lebt noch in ihr, ihre Enkelin, die jene wieder aufnähme, spielte darin Komödie. Ich glaube nicht, daß die gegenwärtige häßliche Allerweltstracht bei den Bauern bleiben wird, weil auch sie eine charakterlose Nachahmung ist. Von den Bedingungen, welche die aussterbenden Trachten erzeugt haben, wirken sicherlich diese und jene fort; sie werden mitwirken, die Trachten der Zukunft zu schaffen, gemeinsam mit der veränderten Kultur. Aber erst wenn aus unsern sozialen Kämpfen ein Sieger hervorgegangen ist, der Stärke, Ruhe und Stetigkeit um sich breitet, wird das gekräftigte Eigenempfinden sich wieder eigene Trachten schaffen, die ihm natürlich sind.

Mit diesen Sätzen gebe ich nur ein persönliches Empfinden oder einen „Privatglauben" oder, wenn man will, eine Hypothese: die Menge der mitspielenden Faktoren legt mirs recht nahe, dessen hübsch eingedenk zu bleiben und mich nicht gar zu sicher zu fühlen. Gegen den Einwand jedoch möchte ich mich verwahren, daß dieses Glaubensbekenntnis mit meinen Wünschen hinsichtlich der Wiederbelebung „altdeutscher" Bauweisen in Widerspruch stehe. Ich irre vielleicht, wenn ich die Volkstrachten mit Spinnrad und Thranlampe vergleiche, die mit gar manchem andern Gerät der „Kultur" unrettbar verfallen sind, wie „poetisch" sie uns auch anmuten mögen. Aber ich vergleiche die Volkstrachten nicht mit dem, was ich aus der „altdeutschen" Baukunst gern in die Gegenwart herüberretten möchte. Wo die Technik der Gegenwart Zweckmäßigeres leisten kann, als die der Alten — keine Frage, daß sie da volles Recht zum Leben hat, und das ist ja bei tausend Dingen der Fall. Ich will nicht Verleugnung des Zweckmäßigen in der Architektur, ich wünsche ihm vielmehr noch größere Herrschaft darin. Aber bauen denn wir Heutigen zweckmäßig, die wir in unsern Durchschnittshäusern z. B. der Speisekammer oder dem Baderaum ein Fenster von genau der nämlichen Größe geben, wie dem Wohnzimmer und dem „Salon", wir, deren Häuser zumeist kahle oder geputzte Kästen sind ohne jede den Zwecken entwachsene Gliederung? Die jammervolle Verlogenheit unserer modischen Architektur ist ja oft genug besprochen worden. Wir haben die Sache auf den Kopf gestellt, wir entwerfen „Fassaden" und kleben dann die Räume dahinter, unseren Vätern wuchs das Gebäude von innen nach außen. Das vor Allem müssen wir wieder lernen, die „Gotik" oder „Renaissance" oder das „Barock" dabei ist Nebensache. Wir werden von Allem, was hier in Frage kommt, noch mit besonderen Aufsätzen im Kunstwart sprechen. Auch davon, wie sich die Häuser zu Straßen und Plätzen, die Straßen und Plätze zu Städten fügen. Diese ersten Bemerkungen gelegentlich der Dresdener Ausstellung aber schließe ich mit dem Wunsche: möge den

Digitized by Google

Architekten der alten Stadt recht viele Gelegenheit werden, in dauerndem Material das hier erwiesene Können und Verstehen zu bethätigen! A.

* **Zwei sinnstörende Druckfehler** sind leider im letzten Hefte stehen geblieben. Der Verfasser des unter „Schriften über Literatur" erwähnten Aufsatzes über „Tulifäntchen" ist nicht R. M. Werner, sondern R. M. Meyer. Und von den im Dresdner Musikbericht erwähnten Opern sind nicht „die drei erstgenannten", sondern „drei der erstgenannten", nämlich die von Zöllner, Bizet und d'Albert „wieder vom Spielplan verschwunden".

Inhalt: **Literarische Erziehung.** — **Rundschau.** — Dichtung. — Schöne Literatur. (Rezepte. Satiren von G. Schwarzkopf. Joost Avelinghs Schuld. Roman von Maarten Maartens). — Musik: Martin Püddemann. Wichtigere Musikaufführungen: Münchener Bericht — Bildende Künste: Berliner Bericht. Berliner Kunstausstellung II. Münchner Bericht. — Vermischtes: Berichte über Verschiedenes. Dresdner Bericht. Zwei sinnstörende Druckfehler.

Kunstwart-Anzeiger.

Dresden, K. Conservatorium für Musik u. Theater.

41. Schuljahr 1895/96: 967 Schüler. 65 Aufführungen. 102 Lehrer: *Dabei Döring, Draeseke, Fährmann, Frau Falkenberg, Frau Hildebrand von der Osten, Höpner, Janssen, Iffert, Fräulein von Kotzebue, Krantz, Mann, Fräulein Orgeni, Frau Rappoldi-Kahrer, Remmele, Rischbieter, Ritter, Schmole, von Schreiner, Schulz-Beuthen, Sherwood, Starcke, Ad. Stern, Vetter, Tyson-Wolff, Wilh. Wolters, die hervorragendsten Mitglieder der Kgl. Kapelle, an ihrer Spitze Rappoldi, Grützmacher, Feigerl, Biehring, Fricke, Gabler etc. Eintritt jederzeit. Haupteintritte 1. September* (Aufnahmeprüfung am **1. September 8—1 Uhr**) und 1. April. Prospect und Lehrer-Verzeichnis durch

172) **Hofrat Prof. Eugen Krantz,** Director.

1794
GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN

HOFPIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

Schutz Marke

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1 a.

159

Neu für Pianinos D.R.Patent Muster-Schutz.
Lindner's
Repetier-Mechanik
prämiiert
Franz Lindner
DRESDEN, Güterbahnhofstrasse 11.
Auf bestenSystemen aufgebaut, von hervorragenden Künstlern anerkannt
Gegründet 1877. Prospekte kostenlos.

153

Das Atelier

Organ für Kunst und Kunstgewerbe

Erscheint Anfangs und Mitte jeden Monats.
Redaction: Hans Rosenhagen. Verlag: Wilhelm & Brasch.
Geschäftsstelle **BERLIN SW.,**
Schützenstr. 68.

Das **„Atelier"** *bringt aus der Feder namhafter Fachschriftsteller und Kritiker sachgemässe, anregende Berichte über alle Bewegungen im Bereiche der modernen Kunst, des Kunstgewerbes und der Architektur, ferner erschöpfende Mittheilungen über sämmtliche Begebenheiten innerhalb dieses Gebietes. Durch die Reichhaltigkeit seiner Originalartikel und durch die Fülle der allgemein interessanten, übersichtlich zusammengestellten Kunstnachrichten hat sich das* **„Atelier"** *einen grossen Leserkreis erworben.*

Abonnements *können mit jedem Heft begonnen werden. 6 Hefte (3 Monate) Mk. 2.—.*

Inserate *finden wirksamste Verbreitung; Preis der 3 gespalt. Petitzeile* 40 *Pfennige.* 114

Mal- und Zeichenschule Schultze-Naumburg.

Für Figurenstudium, Landschaft u. Stillleben.

Anmeldungen:
Nymphenburgerstr. 41.
Schullokal:
157 Luisenstr. 8.
München. Paul Schultze-Naumburg.
Frau Ernestine Schultze-Naumburg.

Lebe!

Eine Dichtung von
Ferdinand Avenarius.
Preis 2 Mk.

Unser Blatt (Buchhändler-Zeitung): „. . . Der Mut meiner Ueberzeugung, daß „Lebe!" die beste Dichterschöpfung des Buchjahres sei, ist nicht gar zu groß; bedeutende Stimmen aus den verschiedensten Richtungen haben es als eine dichterische That ersten Ranges begrüßt."

Verlag von O. R. Reisland in Leipzig. 134

Digitized by Google

Unter dem Protectorate Seiner Königlichen Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern
des Königreichs Bayern Verweser

Bayerische Landes-Industrie- Gewerbe- und Kunst-Ausstellung Nürnberg

In den grossen städtischen Parkanlagen

Vom 15. Mai bis 15. October 1896

JUGEND

Münchener illustr. Wochenschrift für Kunst und Leben

Vierteljährlich 3 Mk., einzelne Nummern 30 Pf.

Jede Wochennummer (mindestens 16 Seiten) mit neuem farbigem Titelbild.

Das **III. Quartal** beginnt mit **Nr. 27** Anfang Juli und bitten wir die verehrlichen Abonnenten um **gefällige baldigste** Bestellung.

Abonnentenzahl jetzt 22,000 Expire.

Auch als Reise-Lektüre sehr begehrt.

Die „JUGEND" ist schon jetzt auf allen Bahnhöfen, in allen besseren Hôtels, Restaurants und Kaffeehäusern regelmässig zu finden. Man verlange nur wiederholt die „Münchner Jugend".

Durch alle Buchhandlungen, Postämter und Zeitungs-Agenturen zu beziehen.

G. Hirth's Verlag der „Jugend." München.

171

Paris 1889. Gent 1889. Chicago, London 1893. **Preisgekrönt** Brüssel 1891. Wien 1891. Magdeburg 1893.

P. F. W. Barella's Universal-Magenpulver

Sollte kein Magenleidender unversucht lassen, da es sofort alle Schmerzen und Beschwerden beseitigt.

Proben gratis gegen Porto! Auskunft unentgeltlich. In Schachteln à Mk. 2.50 und Mk. 1.50. 162

Berlin SW. Friedrichstr. 220.

P. F. W. Barella,

Mitgl. medic. Gesellschaften für Frankreich.

MÜNCHEN, LUDWIGS-APOTHEKE.

---

126 000 Artikel. | **16 Bände geb. à 10 M.** | **16 550 Seiten Text.**

Brockhaus' Konversations-Lexikon liegt vollständig vor.

Jubiläums-Ausgabe.

10 000 Abbildungen | **300 Karten. 130 Chromos.** | **980 Tafeln.**

140

Adressbuch
von
bildenden Künstlern
der Gegenwart

herausgeg. von **Adolf Bothe**
Redaktionssekretär der „Kunst für Alle".

Jahrg. 1896 — Preis geb. 25 M.

Enthaltend über 10000 Adressen deutscher und ausländischer bildender Künstler als Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher und Radierer, Zeichner etc. etc.

Unentbehrlich für jeden, der zu den bildenden Künsten in irgend einer geschäftlichen Beziehung steht, wie auch wertvoll für jeden Geschäftsmann, der durch direkte Offerte auf Erweiterung seines Kundenkreises bedacht ist.

Zu beziehen durch

Georg D. W. Callwey
Kunstwart-Verlag, München.

96)

B. Schott's Söhne, Mainz.

Um die Wahl von Musikstücken unseres umfangreichen Verlages zu erleichtern, versenden wir auf Verlangen gratis und franko:

Führer durch unsere Piano-, Violin- und Gesangs-Kataloge,

nur beste Stücke enthaltend. Schwierigkeitsgrad resp. Tonumfang ist angegeben. 160

Kunstwart.

Wir erinnern ergebenst daran, daß

Einbanddecken

zum „Kunstwart" durch alle Buchhandlungen, sowie gegen Einsendungen des Betrags ohne Portoberechnung vom unterzeichneten Verlag zum Preise von 2 M. für das Stück zu beziehen sind. Die Decken sind von hervorragenden Künstlern als vornehm und geschmackvoll in ihrer Wirkung anerkannt; sie ähneln denen sogenannter Liebhaberbände und sind in zwei Ausführungen zu beziehen: einer helleren (hellockerfarbenes genustertes Lederpapier, Ecken und Rücken hellblauer gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild bordeaurot), und einer dunkleren (stumpfblaue Leinwand, Ecken und Rücken dunkelbraunroter, gekörnter Stoff mit Goldpreßung, Rückenschild dunkelblau). Die Decken sind auch als Sammelmappen zu verwenden.

Georg D. W. Callwey, Kunstwart-Verlag, München.

Digitized by Google

SECESSION 1896

MÜNCHEN, Prinzregentenstrasse

GROSSE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG

Juni bis Ende Oktober.

Eintrittspreise: Tageskarte für einmaligen Besuch M. 1.—, Saisonkarte M. 6.=.
Abonnementshefte *a*) mit 20 Coupons, gültig für beide Ausstellungen M. 15.—
144a „ *b*) „ 10 „ „ „ „ „ „ 8.—
Tageskarten werden auch im Kiosk am Maximiliansplatz abgegeben.

1896 München.

Jahresausstellung
von Kunstwerken aller Nationen
Im kgl. Glaspalast
vom 1. Juni bis Ende Oktober.

158 Die Münchener Künstlergenossenschaft.

Unter dem Allerhöchsten Protektorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II und unter dem Ehrenpräsidium Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich.

Internationale Kunst-Ausstellung.

zur Feier des 200jährigen Bestehens der Kgl. Akademie der Künste **BERLIN**
im Landes-Ausstellungs-Gebäude im Lehrter Bahnhof

vom 3. Mai bis 30. September 1896

VERLOOSUNG VON KUNSTWERKEN.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (131
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel**

Photographische Apparate.

Leichte Handcameras mit einfachster Plattenwechslung. Sammtliche. Bedarfsartikel. Illustrirte Preisliste portofrei.

Man versuche **Liesegang Papier,** Man verl. Proben. Aristo- Matt-, Netz-, Li-, Düssel- und **Abzieh-Papier.** Letzteres lichtempfindlich, dient zum Uebertragen der Photographien auf Glas, Porzellan, Muscheln, Holz und andere Materialien.

Man verlange kostenfrei das neue
illustrirte Projections-Verzeichnis
über Projections Apparate aller Art, Sciopticons, Nebelbilder-Apparate, Apparate zur Projektion undurchsichtiger Gegenstände (Wundercameras) Laternenbilder u. s. w.

156 **Ed. Liesegang, Düsseldorf.**

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:**
Gallerie-Bilder Italiens,
Handzeichnungen, gratis und franko von
G. Brogi, Via Tornabuoni, **Florenz.** (115

Ständige Kunstausstellung
der Münchener Künstler-Genossenschaft 101
im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.
Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.
Eintritt 50 Pfg.

Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Sekretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft.
Der Vorstand.

Ausstellung
des
Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes
in Dresden
vom **20. Juni** bis **27. September** 1896.
Geöffnet von Vormittags 9 bis Abends 9 Uhr.

Täglich Concert
im **Hauptrestaurant** oder **Café.**

Die alte Stadt
Geöffnet von Vormittags 9 bis Nachts 12 Uhr. 170

Fehr'sche Kunstakademie
Berlin W., Lützowstr. 82. 155

Getrennte Kurse für Damen und Herren. Lehrer: Für Porträt und Figürliches *Conrad Fehr* und *H. Hausmann*, für Landschaft *Willy Hamacher* und *Max Uth*, für Blumen *P. Barthel*, für Illustrieren *H. Looschen*, für Modellieren *O. Risch*, für Kupferstich Prof. *G. Eilers*.— Vorbereitungsklassen. — Aufnahme jederzeit. — Prospekte gratis.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über
Dichtung, Theater, Musik und bildende Künste.

Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen thun.
Richard Wagner.

21. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Die Furcht vor der Farbe.

Auch in dem Vorort von Dresden, in dem ich wohne, wurden die Straßenbahnen elektrisch gemacht; rechts und links erheben sich nun die mächtigen Eisenrohrpfähle, den Drähten Halt zu schaffen. Da gab's eines Tags einen überaus munteren Anblick: sie waren alle mit Mennige bestrichen, und nun lachte das freundliche Rot über und zwischen dem Grün der Gartenbüsche und Wipfelkronen, spielte dann frisch auf den Mauern der Häuser herum, grüßte mit hellen Tupfen noch ganz von ferne die Straße her. Ach, ich wußte ja schon, das war „natürlich nur gegen den Rost". Zwei Tage darauf fand ich alles „eisenfarben"; ein finsteres und mißtöniges Grauschwarz hatte all die Augenlust tot gemacht. Aber die Streicher musterten befriedigt ihr Werk, es war nun fertig und konnte so bleiben. Ich will nicht sagen, daß man die Pfähle ganz rot hätte lassen sollen, das hätte des Guten doch wohl auf die Dauer zu viel gebracht. Aber sie sind nicht bloße Röhren, sie sind mit Wulsten und Kugelspitze ausgestattet — warum ließ man nicht wenigstens das obere Fünftel oder Sechstel rot und gab dem untern statt des öden Schmiertons etwa ein dunkles Blau oder Grün? Man hätte dadurch im Straßenbilde eine wunderhübsche Betonung der „elektrischen Linie" bekommen. Warum also that man's nicht? Je nun, es zeigte sich hier wieder einmal die Angst vor der Farbe, eine der tragikomischesten Erscheinungen unsrer öffentlichen und privaten „Schönheitspflege".

Was für ein Wunderding ist die Farbe! Ich will heute kein hohes Lied anstimmen auf das zerlegte Sonnenlicht, das jegliches Stück der freien Welt mit einem Festgewande umhüllt, so schön allüberall, daß einmal dafür erschlossene Augen mit ihren Blicken wie in leisem, seligem Rausche durch die Gotteswelt schweifen. Ich will nüchtern bleiben und nur von den Farben sprechen, die beim Händler in Tuben oder Pulvern höchst irdisch zu kaufen sind. Ich sage dennoch: was für ein Wunderding ist die Farbe! Eine besonders schöne Form zu gestalten, ist oft eine schwierige, zeitraubende und kostbare Sache, aber für ein paar Groschen Farbstoff genügt, auch das schlicht Geformte den Blicken lieblich zu machen. Mein Zaun, mein Brunnen, meine Wand, mein Rahmen gefallen mir nicht — ein Billiges, und ich kann aus dem Inhalt der bescheidenen Düten und der wohlbeleibten Firnisflasche den Zaubersaft brauen, der Behagen und Stimmung über das ehedem Langweilige ausströmen läßt. Es ist gar keine Bedingung dabei, als die kleine, daß ich verstehen muß, wie man's macht.

Ist das nun gar so schrecklich schwer? Sehen wir denen zu, die noch mit einfachen oder gar keinen Kleidern fern Europens übertünchter Höflichkeit durch die Wälder streifen, blicken wir auf die Naturvölker,

Digitized by Google

so antworten wir mit einem vernehmlichen: nein, kinderleicht muß es sein, nett zu färben! Denn diese Guten, welche über die Hebung des Kunstgewerbes noch nie ein Palaver gehalten haben, sie streichen ihre Zelte, Waffen, Geräte und Gefäße zumeist in einer Weise an, daß der europäische Museumsbeamte beim Auspacken sagen muß: ganz brav. Sehen wir von den „Wilden" weg auf all die Kulturvölker des Morgenlandes, so ist die Antwort auf unsre Frage die gleiche: hübsch zu färben, wie kann es was Schwieriges sein, da doch Türken und Perser, Indier, Chinesen und Japaner sich so gut damit abfinden? Und unsre und aller europäischen Völker Ahnen — beweist uns nicht, was sie von bemalten Sachen (ganz abgesehen von eigentlichen Bildern) hinterlassen haben, daß sie Pinsel und Farbentopf gar wohl zu verwenden wußten? Wir und unsre Zeitgenossen, wir werden's doch also erst recht verstehen! O weh, blicken wir unter uns ganz außerordentlich gebildeten Heutigen umher, so ändert sich die Antwort. Nein, „nett zu färben" muß *doch* wohl „schrecklich schwer" sein. Denn wenn wir von dem Wenigen absehen, was nach genauer Angabe eines rechten *Künstlers* gemacht wird, wenn wir vielmehr die ungeheure Mehrzahl aller angestrichenen Gegenstände ansehen, die Sachen alle, die irgend ein Fachmann auf Wunsch des Bestellers gestrichen oder bemalt hat, — so sehen wir am liebsten bald wieder weg. Es sei denn, wir wären gerade in irgend einer abgeschiedenen Gegend auf dem Lande, wo eine gesunde Bauernschaft die Uebung der Väter noch weiter pflegt — und nicht allzuviel nachdenkt.

Unsre Anstreicher und Stubenmaler nämlich und ihre Brotgeber haben das Denken bekommen. Die rohen Leute von anderswo und ehedem, sie strichen an, wie es ihnen am besten aussah. Der gebildete Anstreicher von heut jedoch sagt: nicht also!, die Sache will schön überlegt sein. Da hat er nun einmal einiges gehört: starke Farben seien nicht fein — nein, nicht einmal einiges, man hat das lange Jahrzehnte lang in allen Kreisen gesagt, die auf sich hielten; es war ein allgemeines Geschmacksbekenntnis die künstlerische Wüste hindurch, die sich von den Ruinen der durch das Antikischwerden zerstörten Tradition her in unser Jahrhundert hineindehnt. Unsre Meister und Gesellen sind sich noch nicht darüber klar, daß wir diese Wüste jetzt gottlob hinter uns haben, daß Künstler und Kunstfreunde die Farbe jetzt wieder so hoch schätzen, wie sie zu allen Zeiten gesunden Geschmacks von allen gesunden Völkern geschätzt worden ist. Nein, ich mache unsre Handwerker zu schlecht, viele unter ihnen wissen das ganz wohl. Aber die Hände sind ihnen gebunden, sie *dürfen* nicht „in die Farbe gehen": vom kleinen Hauswirt bis zu erstaunlich hohen Behörden hinauf wird's ihnen anders vorgeschrieben. Das Bewußtsein vom Wert der Farbe im Straßen- und Landschaftsbild ist bei den Hochmögenden noch nicht wieder kräftig geworden.

Nehmen wir ein Beispiel: die Gemeinden Loschwitz und Blasewitz bei Dresden schlagen eine Brücke über den Fluß. Welches Aussehen ungefähr das Ding hätte bekommen sollen, man hätt's von den Bodenbachern und Tetschnern lernen können: man hätte hier die Schönheit der Gegend durch eine geschmackvoll gestaltete Brücke heben können, wie dort. Daß man statt einer edelgeformten Zierde ein Ungetüm über die Elbe lagerte, das nun Jahrhunderten von der Geschmacklosigkeit seiner Erbauer zeugen wird, das geht uns aber heute nichts an. Wer das Entsetzliche werden sah, seufzte, aber *eine* Hoffnung blieb ihm noch: ein schöner Farbenton wenigstens konnte erfreuen. Wer die Brücke kennt, der stell' sie sich etwa *so* vor: als Hauptfarbe ein dunkles Grün, belebt an ausgezeichneten Stellen durch Rot. Und wie strich man sie? Himmelblau, an einigen untergeordneten Stellen „eisen"- und „lehmfarben". Vorher war's ein halber, nun ist's ein ganzer künstlerischer Schildbürgerstreich. Aber einer der beteiligten Leute hat die Farbe ganz ernsthaft damit motiviert: der Himmel sei ja auch blau. Es war eben ein *denkender* Künstler.

Diesem wundervollen Denken entspringen ja alle die schönen Begriffe „eisenfarben", „erdfarben", „holzfarben", „steinfarben" u. s. w. Daß eine gesund fröhliche Farbe fröhlicher und gesunder ist, als eine bleichsüchtige kranke, das empfindet wohl ziemlich jeder, in der Praxis jedoch kommen die Wenn und Aber aus der Reflexion. „Zarte" Farben sind „feiner", das „Auffällige" ist nicht „vornehm", die „Andern" machen so etwas auch nicht, „rot und blau geht dem Hanswurst seine Frau" u. s. w. An vielen Orten ist's schon eine Ausnahme, wenn ein Haus überhaupt farbig bestrichen wird, die meisten werden „steinfarben verputzt" und gähnen so ihr Lebtag vor Langerweile, wenn nicht ein hübsch farbiger Staub ortsüblich ist, der Erbarmen hat. In einem Dorf an der Elbe hat einer sein Haus orangegelb angestrichen mit hellblauen Thüren und Fensterläden — aus dem Grün, Rot und Grau der Umgebung lacht es nur so heraus vor Vergnügen, aber jeder der Bürger rund herum mißbilligt das ernstlich, und keiner macht's auch so. Warum müssen im Wirtshausgarten Stühle und Tische dieselbe eine lederne Leder- oder Erd- oder auch weiße, d. h. gar keine Farbe haben? Warum streicht man nicht beispielsweise die Stühle mal blaugrün und die Tische braunrot oder Beine und Platten in verschiedenen Farben? Wo einzelne Bänke weit verstreut im Grünen stehen,

Digitized by Google

wie prächtig macht sich da ein tiefes Englischrot. Behüte, man bemalt sie zwischen dem Grünen grün, d h. man löscht sie in der Farbe aus. Vor Rot überhaupt, dieser freudigsten Farbe, die ihrer Lautheit wegen zwar selten in großen Flächen, fast überall aber bei Betonung kleinerer Flecken ganz wunderlustig wirkt (wer hat sich noch nicht an einem roten Sonnenschirm oder Halstuch in Wald oder Wiese erfreut!), vor Rot hat man die meiste Angst. Und z. B. Wegweiser und Warnungstafeln erfüllten doch auch ihren Zweck kaum schlechter, wenn sie, bis auf das weiße Schriftfeld, rot übers Geländ leuchteten. — Das Material, auf dem das denkende Sehen sich am drolligsten selbst ad absurdum führt, das Material, auf dem es richtige Purzelbäume schlägt, ist das Holz. Holz sieht sehr hübsch aus, wenn die Maserung herauskommt: lasiere es, und sie kommt heraus. Freilich, es kann auch hübsch aussehen, wenn man's mit einer deckenden Farbe gefällig anstreicht. Das aber ist die Wonne der Pinselkunst: mit einer Deckfarbe die Maserung tot zu machen — und dann die Maserung wieder nachzumalen! Oft, ach oft kann das dein Auge beglücken. Und warum? Sicher, weil der denkende Geist sich in sich gesenkt und gesagt hat: so kannst du auf Kiefern- oder Fichtenholz Eichenholz imitieren, und Eichenholz ist doch was „feineres". Daß seiner Hände Werk allerdings kein Eichenholz geschaffen hat, und daß es auch kein Mensch dafür hält, dieses stört ihn mit Nichten. Weißt du übrigens, daß es verschiedene Sorten von imitierter Eiche gibt, o Laie? Je nach dem, was du zahlen magst, zaubert dir der Fachmann „Kücheneiche" oder „Saloneiche" aufs Brett.

Mitunter könnte ja freilich beim Anstreichen das Denken nichts schaden. Es wäre z. B. recht zu empfehlen, daß man mehr die Umgebung berücksichtigt, in die der zu bemalende Gegenstand als fertige Sache kommt: gerade dieser ersten Forderung jeder Dekoration wird aber hier weniger Rechnung getragen. Die Wagen, die Schiffe, die Laternen, die Straßenbrunnen, die Brückengeländer, die Gartenlauben, die Ruhebänke, sie sind meist in einer Weise gefärbt, die den Verdacht entschuldigt, der betreffende verantwortliche Herr habe sich die Sache sozusagen nur aus einem Meter Entfernung überlegt. Wie aber schon der Staffeleimaler zurücktreten muß, um die Wirkung seines letzten Pinselstrichs zu prüfen, so muß man entsprechend weiteren Abstand gewinnen, um über die Farben zumal im Freien zu urteilen. Da ist ja das ganze bemalte Ding nur solch ein neuer Pinselstrich in einem großen Bilde, in das wir ihn hineinsetzen, in dem Bilde, das mit wirklichen Häusern und Bäumen gemalt ist. Wer einen dekorativen Gegenstand als Sache für sich zurechtpinselt, ohne aufs Ganze zu sehen, gleicht dem Tafelbildmaler, der den einzelnen Farbenklex mit der Lupe malen und prüfen wollte, ob er auch in sich etwas wohl abgerundet Schönes sei.

Wo das natürliche Verlangen nach ehrlichen kräftigen Farben denn doch zu laut ist, als daß man's ganz überhören könnte, da sucht das bedrängte Gemüt des Farbenscheuen nach irgend einem Grunde, sein unbescheidenes Vorgehen zu entschuldigen. Und er findet ihn z. B. im Patriotismus, dessen Vorteile auf dem Gebiete des Dekorativen außer den eigentlichen Wappengebilden die Stadt- und Landesfarben sind. Gar nichts dagegen zu sagen, wo sie am Platze, aber sie sind nicht überall am Platze. Draußen vor meinem Fenster schwimmt alle Viertelstunden ein stattlicher Dampfer der Sächsisch-Böhmischen Dampfschiffgesellschaft die Elbe entlang: sein Schornstein ist bei den neuesten Exemplaren „lehmfarben", sonst schwarz, sein Zeltdach fast immer nichtssagend grau, sein Leib aber ist zu einem patriotischen Zebra, nur der Länge, der ganzen Länge nach grün-weiß gestreift. Ich weiß nicht, ob es nötig ist, daß ein Dampfer mit seines ganzen Wesens farbiger Erscheinung nichts weiter thut, als wie ein Reklame-Sandwichman eine einzige Thatsache auszurufen, in diesem Falle: hören Sie, ich bin aus Sachsen! Nicht einmal die Mannen der bewaffneten Macht sind von oben bis unten in die Nationalfarben gesteckt, noch sind es die Schiffe der Kriegs- oder Handelsmarine. „Aber das Grün-Weiß sieht doch so freundlich aus." Es ist auch noch nicht die schlimmste Färbung. Aber wie stattlich, lustig und wirklich schön zöge der Dampfer daher, dessen Farben zu Wasser, Wiese, Feld, Wald und Bergland wirklich „ständen". Man sehe eine Staude tiefrot blühenden Mohnes an, da hätte man vielleicht eine der brauchbaren Harmonien: Blaugrün, gehoben mit dunkelm Rot. Es gäbe natürlich auch andere. Mag dann am Steuer die Fahne frisch die Landesfarben ehren!

Wir haben heut von der Farbe im allerstofflichsten Sinne gesprochen, von der Farbe des Anstreichers. Deshalb reden wir jetzt nicht mehr von der Angst vor der Farbe in der Kleidung, noch von der Farbenangst z. B. im Gebiet der gesamten Töpferei. Wir wollten die Blicke wieder einmal auf etwas richten, was den Männern der Feder, scheint es, nicht nobel genug zur Besprechung, was aber trotzdem für die Bildung des allgemeinen Kunstgefühls im Volke gar nicht so gleichgiltig ist. Mögen unsere Leser den Auftragenden oder Ausführenden bei guter Gelegenheit auch ihrerseits zurufen: Fürchtet euch nicht so vor der Farbe! Zumal unter freiem Himmel, wo das Gotteslicht unbehindert waltet, und Regen und Frost, diese drei Tausendkünstler im Zusammenstimmen, die sich wie kein Mensch darauf verstehen, auch das Widerstrebende zu harmonisieren — zumal hier also ist

Digitized by Google

die Gefahr, zu „laut“, zu „grob“ zu werden, gar nicht so groß. Auch das ist ja zu bedenken: das Verschießen und Nachdunkeln geht im Freien schnell; was heute noch „schreit“, wird bald nur mehr vernehmlich reden, was aber heute schon leise spricht, das lispelt bald nur noch. Hütet euch also hier lieber vor dem „Feinen“, dem Matten, Ängstlichen, Fahlen in der Farbe. Und auch vor dem vielen „Gepimpel“, dem Nebeneinanderpinseln von mehr Farben und Färbchen als nötig sind. Wo du zu dekorativen Zwecken mit einer Farbe auskommst, da nimm nicht zwei, wo zwei zulangen, nicht drei, sonst allerdings kommt statt Farbenkraft leicht Buntscheckigkeit heraus. Im Übrigen: was sollst du machen, wenn dir eine Sache nicht gleich gelingt? Üben sollst du! Und je kecker du ins Zeug gehst, je besser übst du dich. **A.**

Rundschau.

Dichtung.

• Schöne Literatur.

Dämon Kleist. Novellen von Georg Hirschfeld. (Berlin, S. Fischer.)

Der Band enthält zwei Novellen, außer „Dämon Kleist“ noch eine weniger umfangreiche, „Bei Beiden“. Die Titelnovelle beruht auf der Zeitungsnotiz, daß sich ein achtzehnjähriger Gymnasiast aus Berlin auf dem Grabe Heinrichs von Kleist am Wannsee erschossen habe, sie sucht dieses Faktum psychologisch zu erklären. Und das gelingt Hirschfeld in der That, mehr, er vermag den Menschen und die Verhältnisse, in denen er lebt, wirklich darzustellen, gibt keineswegs eine bloße Seelenanalyse. Eine gewisse jugendliche Unbeholfenheit ist aber doch in der Novelle, man fühlt, wie der Verfasser hin und wieder ein wenig unsicher tastet, wie er sparsam mit seinen Darstellungsmitteln ist, um nur ja nicht über die Grenze der Wahrheit weggerissen zu werden. Das alles paßt jedoch recht gut zu dem behandelten Stoffe, so daß man denn einen durchaus einheitlichen, künstlerisch befriedigenden Eindruck bekommt. Bedenkt man nun aber, daß die Tragödie oder Tragikomödie des achtzehnjährigen Gymnasiasten von einem Einundzwanzigjährigen geschrieben ist, dann wird es einem doch etwas unheimlich, und Freude über Hirschfelds Können, daß er so jung imstande ist, derartige pathologische Prozesse einigermaßen sicher zu objektivieren, will nicht aufkommen. Wie sollen wir je wieder zu Kraft und Größe in der Kunst, die wir doch alle vermissen, gelangen, wenn unsere Talente mit einundzwanzig Jahren weiter nichts zu thun wissen, als ganz abnorme Bildungen darzustellen? Da war mir die ältere Generation, die pflichtschuldigst ihren „Hermann, den Cherusker“ oder „Konradin“ lieferte, am Ende noch lieber. Hirschfeld ist leider keine Ausnahme — sind denn aber unsere Verhältnisse wirklich derart, daß jeder Dichter als alter Mann geboren werden muß, und daß er nichts mehr darzustellen findet, als Krankheitsprozesse? Ich kann hier diese Frage selbstverständlich nicht beantworten und sage deshalb nur: Ich glaube es nicht. — Die zweite Novelle Hirschfelds stellt dar, wie ein Liebespaar durch den Kampf um seine Liebe, trotzdem er zum Siege führt, zu Grunde geht, er, ein Künstler, wird verrückt, und sie wenigstens völlig apathisch. Nun, dieser Novelle glaubt man nicht wie dem „Dämon Kleist“, dazu ist sie zu wenig ausgeführt. Das Talent Hirschfelds verrät auch sie; man lese einmal die folgende Naturschilderung: „Zur Linken lag der Kiefernwald, in schwarzer, schweigender Masse, einer riesigen Raupe vergleichbar und, wie eine solche, in kaum merklicher Bewegung. Die schlanken Wipfelspitzen bildeten einen fein gezackten Saum. Goldene Glut lag in der Luft und oben auf dem Walde, zur Mitte hin in Kupferrot zusammenschmelzend. Dort war der Sonnenball gesunken. Es brannte hinter dem Walde, und das schwarze Gewirr der Stämme und Äste zeigte sich fein und deutlich in der zitternden Glut. Unten am Fuße des Waldes blieb es blauschwarz. — Als Hofmann eine Strecke weiter gegangen war, sah er den Saum der Ebene sich regen und silbern werden. Der See stieg auf, und es war ihm, als kühlte er gleichsam die düstere Abendglut. Der See wurde größer und weiter, je näher Hofmann kam. Nach hinten grau und eben, vorn in schmalen Silberstrichen näher kommend, bis er in blitzende Brandung ausschäumte, in die der Sonnenuntergang Rubinen warf.“ Das ist, wie mich dünkt, sehr gut beobachtet und präzis dargestellt; jeder macht's nicht. Adolf Bartels.

Aus der Franzosenzeit. Was der Großvater und die Großmutter erzählte. Von Augustin Knötel. (Leipzig, Fr. Wilh. Grunow.)

Es war eine Jahrzehnte lang wiederholte Klage, daß wir Deutschen an guten Biographien, zumal Autobiographien Mangel hätten, und wirklich hat sich etwas wie die Memoirenliteratur der Franzosen bei uns nicht ausgebildet. Neuerdings sind jedoch, indem die Literatur im allgemeinen in die Breite ging und immer weitere Kreise zu schreiben begannen, auch die Lebensbeschreibungen häufiger geworden; mögen ganz hervorragende Werke immer noch selten sein, das Mittel gut ist zu ziemlichem Umfang aufgeschwollen und vermehrt sich alljährlich. Man soll es hier ruhig willkommen heißen, Romane können leicht zu viel geschrieben werden, Biographien sehr schwer. Denn mag sich auch alles im Leben wiederholen, es wiederholt sich nicht auf dieselbe Weise; selbst die Durchschnittsbiographie schließt noch die Anwendung der Schablone aus, während der Durchschnittsroman gerade durch sie entsteht. Natürlich sehe ich hier ganz vom Standpunkte der Kunst ab, ich habe nur das menschliche Interesse im Auge, das wir alle haben, und das durch Geschichte und Lebensbeschreibung eher befriedigt wird als durch mittelmäßige Kunst. Das vorliegende Buch Augustin Knötels, der Lehrer am katholischen Gymnasium in Glogau war und sich durch einige hypothesenreiche, archäologische Werke bekannt gemacht hat, ist nun keine eigentliche Biographie, es ist, wie der Titel richtig anzeigt, die Schilderung einer Zeit auf Grund von Erzählungen (und von Studien,

Digitized by Google

diese ergänzen und fixieren), deren Namen jedoch wieder persönliche Erlebnisse bilden, nämlich die der Eltern und Verwandten des Erzählers. So haben wir es hier sozusagen mit einer Erweiterung des Gebietes der Biographie zu thun, die ich, zunächst vom kulturhistorischen Gesichtspunkt aus, als außerordentlich fruchtbar bezeichnen möchte; der gelehrte Sohn erzählt mit den Erweiterungen und Berichtigungen, die ihm seine Studien ermöglichen, die Erinnerungen der Eltern, die noch ganz dem Volke angehören, und was sonst gewöhnlich in dem ersten Kapitel der Selbstbiographie kurz abgethan wird, gewinnt hier reiches selbständiges Leben. Ich wollte, wir hätten derartige Schilderungen aus den verschiedensten Gegenden Deutschlands und den verschiedensten Zeiten; sie würden von der reinkulturgeschichtlichen Seite ganz abgesehen, uns das Volk besser kennen lehren, als es sonst möglich ist, und vor allem auch für den Dichter wahre Fundgruben sein, ihm vielfach die jetzt noch nötige mündliche Ueberlieferung ersetzen. Man lese die Erinnerungen der Eltern Knötels an die Franzosenzeit von 1806/7 bis 1813 auf schlesischem Boden unter diesem Gesichtspunkte und man wird über ihren Reichtum erstaunen. Im übrigen ist es der Boden der Hauptmannschen Weber, den man hier genauer kennen lernt. Der Vollständigkeit halber erwähne ich noch, daß das Werk auch rein geschichtliche Bedeutung hat, indem die Verteidigung Schlesiens gegen die Franzosen durch Graf Götzen, die einer der lichten Punkte der traurigen Zeit von 1806/7 ist, hier zum ersten Mal für weitere Kreise ausführlich geschildert wird. Unsere geschichtlichen Lesebücher wissen kaum etwas von ihr, dichterisch hat sie Gottschall in den übrigens schwachen Namen „Rübezahl" ausgenutzt, auch er wohl, wie Knötel, auf mündlichen Ueberlieferungen fußend. Adolf Bartels.

Pastor Hammer. Ein Zeitbild von Leopold Gutzkow. (Leipzig, Reinhard Werther, Mk. 2.50.)

Die Kampf- und Leidensgeschichte eines Pastors, der wegen seiner „aufhetzenden" Thätigkeit gemaßregelt wird, sein Amt verliert und fortan als Wanderredner der jungen christlich-sozialen Partei in den deutschen Landen für seine Sache werben wird, die ihm die Sache Christi ist. Der Inhalt spielt im letzten Jahre, das Buch ist also so „aktuell" wie möglich; man kann es beinahe als eine christlich-soziale Agitationsschrift bezeichnen. Ich glaube, „Pastor Hammer" ist zu schnell geschrieben, die künstlerische Reife der Erzählung hat darunter gelitten. Ein Fehler war auch das Einfügen einer ganz überflüssigen Liebesgeschichte. Doch unterrichtet dieses „Zeitbild" sehr gut über seinen Gegenstand. Und was ihm Würde vor vielen anderen derartigen sagen wir: Tagesromanen gibt, das ist die innige Wärme und Begeisterung des Verfassers, die den Leser unmittelbar empfinden läßt: der Mann verficht eine ehrliche Sache. A.

* Schriften über Literatur.

Heinrich Heine als Dichter und Mensch. Beiträge zu seiner Charakteristik von Dr. Max Nietzki. (Berlin, Mitscher & Röstell, Mk. 2.25.)

Es ist meine feste Ueberzeugung, daß das endgiltige Urteil über Heinrich Heine in unserer Zeit sehr wohl gefällt werden kann, und daß die sich immer neu entspinnenden Kämpfe über seine Persönlichkeit und seine Poesie nur Nachtrabgefechte sind, die die klare Entscheidung hinauszögern sollen. Mit wenigen Worten kann man freilich das Endurteil nicht geben. Aber man kann zu einem gelangen, wenn man die Abstammung des Dichters aus deutsch-jüdischen Familien, den Geist der Zeiten, in denen er sich entwickelte und lebte, die allgemein-dichterische Artung und die Gewohnheiten des publizistischen Berufs in dem richtigen Verhältnisse zur Erklärung heranzieht und das, was durch diese Dinge nicht erklärbar ist, als die eigentliche Physiognomie des Dichters annimmt. Freunde und Feinde des Dichters übertreiben einseitig seine Vorzüge oder seine Schwächen, Leute, die gerecht sein wollen, wie Nietzki z. B., wiegen diese gegeneinander ab und suchen sie einzeln zu erklären. Es ist aber klar, daß jeder, der über Heine schreibt, eine vollständige Entwicklungsgeschichte des Dichters liefern muß; einzelne Züge, gute oder böse, herauszugreifen geht gar nicht an, da alles, was er thut und schreibt, doppelt und dreifach bedingt ist. Nietzkis im übrigen fleißige, die volle Beherrschung des gesamten Materials verratende Arbeit leidet außer unter dem räsonnierenden Charakter darunter, daß das allgemein Dichterische nicht genügend zur Erklärung Heines herbeigezogen ist; viele Schwächen des Menschen sind ganz einfach Folgen des künstlerischen Temperaments. Ich bin, wie ich hier wohl ausdrücklich hervorheben muß, der Anschauung, daß hinter jedem bedeutenden Dichter auch ein sittlicher Mensch zu stehen hat und meistens steht, und daß zwischen ethischen und ästhetischen Schwächen die engste Beziehung stattfindet. Aber ich verkenne andrerseits auch nicht, daß das künstlerische Temperament das Verhältnis des Dichters zur Welt oft zu einem sehr unglücklichen macht und ihn mit Gesetzen in Konflikt bringt, die der Nichtkünstler nicht so leicht übertritt. Eine Ausnahmestellung soll man für den Künstler nicht verlangen, aber man soll seine Lebensführung auch nicht an der eines beliebigen Biedermanns messen oder gar ein abstraktes Tugendideal als Maßstab benützen. Das hat man bei Heine doch wohl öfter gethan. Mit dem getadelten Mangel der Beiträge Nietzkis hängt dann auch eine bestimmte Schwäche seines ästhetischen Urteils enge zusammen. Er benutzt die Analysen der Dichtersprache Heines, die in neuerer Zeit gemacht worden sind, die Nachweise der von ihm am häufigsten gebrauchten Kunstmittel, um seine Poesie herabzusetzen. Selbstverständlich entscheidet bei der Beurteilung eines Kunstwerkes, also auch eines lyrischen Gedichts, immer der Eindruck, den es als Organismus macht. Ob Heine diese oder jene Redensart, wie z. B. „mir ist" oder dieses oder jenes Adjektiv wie „süß", „hold", „fromm" mit Vorliebe gebraucht, das mag der wortezählende Philologe immerhin feststellen, den Leser kümmert natürlich nur, ob es in dem betreffenden Organismus an seinem Platze ist. Heines Poesie enthält sicher Formel- und Schablonenhaftes und ist andrerseits wieder technisch-raffiniert. Aber sie hat ihren eigenen Ton und sie weist verhältnismäßig zahlreiche vollkommene Stücke auf, mehr kann man im Hinblick auf die Lyrik auch des größten Dichters zunächst gewöhnlich nicht rühmen. Ganz unzulässig ist es, wenn man, wie es auch Nietzki thut, die Gedichte des Dichters auf ihre reale Wahrheit prüft, da es doch nur auf die künstlerische ankommt; die aber ist bei Heine da wie bei jedem wirklichen Dichter, so häufig er auch in Spielereien verfällt, und wenn er auch später seine Manier hatte. Nur ist natürlich die Tiefe der darzustellenden Empfindung oft sehr gering, und wieder kann die Empfindung das Erzeugnis der Lüge, nämlich des Selbstbelügens sein. Doch das ist ein schwieriger Punkt,

Digitized by Google

dem ich hier wohl nicht gerecht werden kann. Daß Nietzki ästhetisch nicht ganz für voll zu nehmen ist, beweisen Diatriben wie: „Nicht zerstören, sondern schaffen, nicht niederreißen, sondern aufbauen soll der Dichter wie jeder Künstler", und der Umstand, daß er Heine tadelt, weil dieser sich auf die Gefühlslyrik beschränkte und nicht auch die Gedankenlyrik anbaute, „wie andere bedeutende Lyriker". Immerhin ist das Buch recht gut lesbar, und ich kann es jedem zu lesen empfehlen, der ein Urteil über Heine abgeben will. Adolf Bartels.

Aus Heinrich Heines Ahnensaal. Von Prof. Dr. David Kaufmann. (Breslau, Schlesische Buchdruckerei, Kunst- u. Verlagsanstalt vorm. S. Schottlaender.)

Das Buch bringt Neues und geschichtlich Wohlbegründetes, kann aber doch wohl nur in kleinerem, in dem Kreise der jüdischen Bewunderer Heines, wahrhaft interessieren; für uns andere genügt ein Auszug von mäßigem Umfang. Kaufmann führt uns die „Ahnen" Heinrich Heines mütterlicherseits bis hinauf in die Zeiten Kaiser Leopolds I. vor; es waren Hofagenten, Heer- und Münzlieferanten, wie sie die absoluten Herrscher jener Tage gebrauchten, und die das Volk in der Regel mit unauslöschlichem Hasse beehrte. Vom Standpunkt jüdischen Gemeindelebens gesehen, erscheinen diese Männer dann freilich als hochverdient und hochverehrt. Heines Ur-Urgroßvater, Jusza von Geldern, war Hofagent des Kurfürsten Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg, der zu Düsseldorf residierte, und half diesem bei der Errichtung einer Bank nach dem berüchtigten Lawschen Muster, auch sein Urgroßvater Lazarus trug den Titel Hoffaktor, kam aber in seinem Vermögen sehr herunter; erst der Großvater Gottschalk von Geldern schlug andere Bahnen ein, indem er sich der Medizin zuwandte. Eine geistige Verwandtschaft dieser Männer und ihrer Frauen mit dem Dichter zu entdecken, wie sie Kaufmann in hochtönenden Worten konstatiert: „Es haben Geschlechter vorangehen müssen, in denen die Tonflut gleichsam sich vorbereitet hat, die seine unsterblichen Lieder der Nachwelt gespendet haben, es kann nicht allein an ihm liegen, eine Familie muß sich offenbar das Recht und den Vorzug erworben haben, daß die deutsche Sprache gerade ihm ihre süßesten Geheimnisse, ihre tiefsten Kräfte, ihren ganzen Zauber offenbart hat" — das ist für den ruhig Hinblickenden ganz unmöglich. Nur ein Großoheim Heines, der übrigens den Lesern von Heines Werken wohlbekannte Simon von Geldern, der aus von Kaufmann streng getadelter Unbefriedigung am jüdischen Leben jener Zeit sich einem Abenteurer-, man kann etwas schärfer auch sagen, Schnorrerdasein ergab, weist im Charakter mit dem Dichter verhängnisvolle Aehnlichkeiten auf, deren sich dieser auch bewußt war. In dem Hause des Doktors Gottschalk von Geldern, der 1795 starb, ist dann freilich deutsche Bildung zu ihrem Recht gekommen, die durch Vermittlung der Mutter des Dichters auf diesen nachgewirkt haben mag. Aus angesehenen, seit langem in deutschen Landen angesessenen Judenfamilien, das thut Kaufmann dar, stammte der Dichter, wenigstens mütterlicherseits; väterlicherseits mag die Herkunft weniger „vornehm" gewesen sein. Aber vielleicht sind auch von dieser Seite starke deutsche Elemente überliefert worden; Heines Großvater hieß Chajjim Bückeburg, und der Name könnte unter Umständen auf ein längeres Wohnen der Familie auf niedersächsischem Boden schließen lassen. Doch man braucht schwerlich allzuviel Familieneinzelheiten zu wissen, um sich Heines Dichterphysiognomie zu erklären; das, worauf es ankommt, geben diese Details doch nicht. Es ist wohl kaum nötig zu erwähnen, daß Kaufmanns Buch ziemlich prätentiös auftritt, aber das ist die Schuld aller derer, die uns Heine unmittelbar neben Goethe zu stellen wagen, und zum Teil auch der deutschen Philologie. Dem Verfasser allein zur Last fallen Geschmacklosigkeiten, wie z. B. der Eingang des Buches eine bietet: „Die Frage, ob Heinrich Heine von Adel war, ist nicht nur gleichgiltig, sondern gedankenlos." Geschmacklos sind auch die ewigen epitheta ornantia, wie „Wonne der Welt", für den Dichter; wir wissen jetzt einigermaßen genau, was wir an ihm haben. Der fast die Hälfte des Buches ausmachende Anhang enthält die Urkunden zu den Forschungen Kaufmanns; sie haben für den Laien nicht die geringste Bedeutung und für den Forscher nur eine sehr geringe.

Adolf Bartels.

Musik.

Musikliteratur.

Zur Geschichte der Märchenoper. Von Leopold Schmidt. (Halle, Otto Hendel, Mk. 3.—)

Der Verfasser wendet sich mit dieser recht fleißigen und vernünftigen Arbeit vor allem an den Historiker. Ästhetische Fragen thut er, wo sie sich aufdrängen, kurz ab, zeigt aber in gelegentlichen Äußerungen gesunden Geschmack und objektives Urteil. Es ist darum zu bedauern, wenn auch durch die schwere Zugänglichkeit des Materials gar wohl entschuldbar, daß nur ein kleiner Teil der von Schmidt angeführten Märchenopern einer eingehenden Besprechung unterzogen werden konnte; Auszüge aus älteren Kritiken hätten da einen dankenswerten Ersatz bieten müssen. Im besonderen fiel mir auf, daß der Einfluß der „Zauberflöte" namentlich auf die Wiener Opernproduktion, allzu summarisch behandelt erscheint. Ferner ist es irrig, in Humperdincks „Hänsel und Gretel" den Abendsegen und das Tanzliedchen als adoptierte Volksweisen anzusehen: es sind im Volkston gehaltene Originalkompositionen. Unter den Melusinenopern wird die Kreutzersche, wozu Grillparzer den Text schrieb, eben nur genannt, das interessante Libretto von Ehrenfels (Wien, Konegen 1885) gänzlich übergangen. Natürlich können solche Kleinigkeiten nicht hindern, die Schrift als einen verdienstlichen Beitrag zur Geschichte der Oper anzusehen. Schmidt schließt mit den treffenden Sätzen: „Es liegt in der Natur des Märchens begründet, daß es zu einer Dramatisierung nicht gut der musikalischen Beihilfe entraten kann; während die Zahl der Märchenopern ziemlich groß ist, gehören die Märchenbearbeitungen im rezitierenden Drama zu den seltenen Ausnahmen. Ihrerseits aber findet die Musik im Märchen ein Stoffgebiet, das ihr durch die mehr typisch als individuell gezeichneten Gestalten, durch die sprungweise, nur die Hauptmomente beleuchtende Führung der Handlung, durch die dem Natürlichen und daher auch dem natürlichen Ausdruck entrückte Vorstellungssphäre, wie endlich durch seine eudämonistische Tendenz und die Lehre von der Erlösung, welche dem verklärenden, keine hoffnungslose Traurigkeit duldenden Charakter der Tonkunst entspricht, besonders dankbare Aufgaben stellt. Die Entwickelung der Märchenoper ist also durchaus nicht

Digitized by Google

als abgeschlossen zu betrachten, vielmehr steht zu hoffen, daß gerade dieser Zweig des lyrischen Dramas in Zukunft zu immer größerer Bedeutung gelangen wird."

R. Batka.

• Wichtigere Musikaufführungen.

Münchener Bericht.

Unter den Novitäten, welche die Musikalische Akademie brachte, sind die wertvollsten unstreitig die beiden symphonischen Dichtungen „Ultava" (die Moldau) und Sárka, aus dem Zyklus „Mein Vaterland", von Smetana. Hier geht es überall musikalisch zu: bald lustig und schneidig, bald tragisch und bedeutend; die Musik will nicht schmeicheln, ist durchaus neu, manchmal kühn, aber immer interessant, und der etwaige gelegentliche Lärm deckt sich mit innerer Notwendigkeit. Beide Werke wurden unter Strauß meisterhaft und mit ergreifendem Ausdruck gespielt, beide gefielen auch außerordentlich. Nächst ihnen das bedeutendste war ohne Frage die symphonische Dichtung „Till Eulenspiegels tolle Streiche" von Richard Strauß. Eine gewisse Bedeutung nämlich, wenn auch vielleicht keine allzu erfreuliche für die gegenwärtige Musikentwickelung, nimmt die ganz ungewöhnliche souveräne Sicherheit in der Behandlung eines kolossalen Orchester-Apparats in Anspruch, welche in Verbindung mit einer ebenso ungewöhnlich lebhaften Klangvorstellung dem Komponisten ermöglicht, mit einem Farbenwechsel von höchstem Raffinement seine Zuhörer zu verblüffen, zu betäuben. Berlioz, Liszt und Wagner sind in ihrem Aufwand von Mitteln bereits weit überboten. Dabei muß anerkannt werden, daß Strauß vermöge großer Vertrautheit mit der Applikatur der Instrumente, deren er fast jedes, einzeln und in Gruppen, konzertmäßig behandelt, die Technik der Spieler im Ganzen nicht einmal überfordert — die Vortrefflichkeit des Akademie-Orchesters hat mit dem Vortrag des Stückes einen glänzenden Triumph gefeiert. Hiemit ist aber eigentlich mein Lob, im Gegensatz zu dem anderer Mitarbeiter des Kunstwarts, zu Ende. Denn die Befriedigung für das Herz, die wir von aller Musik fordern, habe ich meinerseits nur in schwachem Grade gefunden. Bei ziemlich anschaulicher Gestaltung des programmatischen Stoffes, welcher auch die tonartliche Disposition zu Hilfe kommt, ist die melodische Erfindung dürftig, wie sie eben unter der Tyrannei des Leitmotives als gestaltendem Prinzipe nur sein kann. An Stelle des erwarteten Eulenspiegelschen Humors ist derber, kecker musikalischer Witz getreten, der es zuweilen mit der ästhetischen Zulässigkeit nicht genau nimmt. Daß das Werk gegenüber dem „Don Juan" und „Tod und Verklärung" des schnell zu Ruhm gelangten Komponisten einen Fortschritt bezeichnet, möchte ich bezweifeln, fast verneinen. Hoch in Aller Achtung mußte es freilich steigen durch den Vergleich mit anderen Elaboraten der Gegenwart, welche in späteren Konzerten der Musikalischen Akademie zur Aufführung kamen. Sie manifestieren sich wie manche andere, die wir im Vorjahre genossen, als zur Gattung jener „Wagner-Kapellmeistermusik" gehörig, welche die trostloseste Erfindungsarmut vergeblich mit äußerem Bombast zu verdecken sucht. Zwei „symbolische Phantasien", „Meeresgruß" und „Seemorgen" von Max Schillings hatten den guten praktischen Erfolg, daß im Ausschuß der Musikalischen Akademie der Beschluß gefaßt wurde, künftig die Aufnahme neuer Musikstücke ins Programm von einem vorausgehenden Durchspielen abhängig zu machen. Auch Alexander Ritters „Sursum corda", eine „Sturm- und Drangphantasie", hätte die Mühe der Aufführung, meiner Meinung nach, kaum verdient, aber Strauß zeigte sich ehrlich dafür begeistert. Und das verehrliche Publikum war diesmal auffallend gnädiger; ja, es rief den anwesenden Komponisten aufs Podium, — es hatte Melodie gehört, eine unerwartete Erscheinung in der Gegenwart. Da Alexander Ritter jetzt gestorben ist, bedaure ich um so mehr, über dieses zuletzt aufgeführte seiner Werke nicht günstiger urteilen zu können, als ich von Ritter manches meiner Richtung zwar nicht entsprechende, aber auch für mich würdige und edle Werk gehört habe. Dann gab die Akademie die Ouvertüre und ein Zwischenspiel der Oper „Donna Diana" von Reznicek. Ließ die Ouvertüre schon nicht die geringste Geistesverwandtschaft mit dem vornehmen Moreto erkennen, so entbehrt das Zwischenspiel, eine Offenbachiade reinsten Stiles, aller Salonfähigkeit.

An klassischer Musik, außer den Beethovenschen Symphonien, brachte die Musikalische Akademie: Symphonie C-moll von Jos. Haydn; Symphonie G-moll (die größere leidenschaftliche) von Mozart; Ouvertüre zu „Ali Baba" von Luigi Cherubini, vielleicht eines der schwächsten Werke dieses großen Tonsetzers, der übrigens, als er diese Oper schrieb, schon 73 Jahre zählte; Klavierkonzert G-dur, op. 58, von Beethoven, von Otto Reitzel aus Köln vortrefflich gespielt; Musette, Tambourin und Rigaudon, zwei reizende Tanzstücke von Jean Phil. Rameau in vorzüglichem Arrangement für modernes Orchester; Symphonie Es-dur (Nr. 3 der Br. & Härtelschen Ausg.) von Jos. Haydn; Ouvertüre zu „Leonore", angeblich Nr. I, von Beethoven (welche nach Alex. Wheelock Thayers Beweisführung nach den beiden großen [II und III] für eine nicht zustandegekommene Aufführung in Prag geschrieben worden ist); Maurerische Trauermusik und „Eine kleine Nachtmusik" (Serenade G-dur für Streichorchester) von Mozart; Musik zu „Die Geschöpfe des Prometheus" (mit Auslassung der nur zum Tanz dienenden Stücke) von Beethoven. Die Epigonen und neueren Komponisten waren, außer durch die schon genannten Novitäten, mit folgenden Werken vertreten: Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini" von H. Berlioz; Ouvertüre zu „Abu Hassan" von C. M. von Weber; Symphonie A-dur von Mendelssohn Bartholdy; Ouvertüre zur Oper Fierrabras von Fr. Schubert; Ouvertüre zur Oper „Jessonda" von L. Spohr; vierte Symphonie (E-moll) von Joh. Brahms.

Die Konzerte im Kaimsaal scheiden sich in je eine Serie von sogenannten „Kaim-Konzerten", in welchen das Virtuosentum vorherrschend ist, und eine von „Symphoniekonzerten" mit einem mehr diesem Namen entsprechenden Repertoir. Von ersteren wurden acht, an letzteren, dem Beethoven-Zyklus entsprechend, neun gegeben. Da glänzten unter den von Zumpe besonders schön einstudierten und feurig geleiteten Stücken die Ouvertüren zu „Egmont", „Manfred", „Freischütz" und „Oberon" und die zu „Richard III." von Rob. Volkmann. Eine Meisterleistung in ausdrucksvoller Phrasierung und Hervorhebung aller poetischen Pointen war Mozarts „Jupitersymphonie." Daß unter Zumpe, wie schon bemerkt, allen Richtungen gleich liebevolle Behandlung zu teil wird, hat ihm bereits viele Anhänger aus beiden Lagern zugeführt. Denn ebenso energisch, wie er selbstverständlich für Berlioz und Liszt eintritt, tritt er auch für Brahms ein. Berlioz war durch die dramatische Symphonie „Romeo und Julia" mit der

Digitized by Google

stets elektrisierenden „Fee Mab", Liszt durch die symphonischen Dichtungen „Héroïde funebre" und „Die Hunnenschlacht" vertreten. Auch die 3. Symphonie in F-dur von Brahms wurde gegeben.

Außer den beiden Chorkonzerten der Musikalischen Akademie (Parsifal und Matthäuspassion) sind noch sieben weitere, und zwar zwei der k. Vokalkapelle unter Otto Hieber, drei des Oratorienvereins unter Professor Viktor Gluth, des Porgesschen Gesangvereins unter Porges, sowie des Kaimchors unter Zumpe zu verzeichnen. Die Vokalkapelle führte uns von modernen Novitäten eine neue und gute Komposition von Rheinberger vor, das türkische Liederspiel „Vom goldenen Horn" für Soli, Chor und Pianoforte, ferner einen siebenstimmigen Chor „An die Musik" nach Thomas Moore von Max Zenger, der Oratorienverein u. a. eine Chorphantasie mit Klavier „Nachtfeuer" und einen Zyklus munterer Sololieder für Bariton von Viktor Gluth. Der Porgessche Gesangverein gab in der Adventzeit ein Konzert, in dem Chorwerke von Berlioz, darunter der geniale Geisterchor, und Bruchstücke aus dem Lisztschen „Christus" aufgeführt wurden, während die „große Anziehung" fürs Publikum doch Siegfried Wagner war. Ist er das als Dirigent, als was ihn so viele Federn bezeichnen? Man sollte darüber etwas mehr die Musiker fragen, die unter ihm spielen. Und was wird er uns als Komponist werden? Seine Orchester-Phantasie nach Schiller, „Sehnsucht", bestärkte mich persönlich leider in dem Glauben, daß hier dem Sohne doch mehr als der Name des Vaters im Wege zum Ruhm stehe. Der Porgessche Verein gab dann noch in einem Konzerte zur Fastenzeit das ganze Oratorium „Christus". Der Kaim-Chor schließlich brachte in seinem ersten Konzert eine Wiederholung des „Messias", in seinem zweiten eine Novität von hohem Alter, das Oratorium „Jephtha" von Giacomo Carissimi und Cherubinis großartiges Requiem in C-moll. Wenn irgend etwas in dieser Saison ein Ereignis genannt werden kann, so ist es die Aufführung jenes Oratoriums älterer Ordnung. Es zeigt genau die merkwürdige Stilentwickelung der Mitte des 17. Jahrhunderts: das Drängen aus dem kirchlich polyphonen in den von Monteverde angeregten dramatischen Stil, die Formgestaltung auf Grund der poetischen Aufgabe, den kühnen Sprung in die Chromatik, den Kampf mit den Kirchentonarten. Selbstverständlich ist alles noch unreif, doch lassen große wahrhaft geniale Züge, namentlich in der Behandlung des Chores, dies kaum recht empfinden.

Eine weitere Aufzählung unsrer Konzerte und insbesondere dessen, was sie an Leistungen reproduktiver Kunst boten, fiele aus dem Rahmen des Kunstwarts. Schließen wir also mit dem Hinweise darauf, daß die Konkurrenz des Kaimschen Unternehmens sich als eine für die Stadt und ihre Musikpflege augenscheinlich nutzbringende erwiesen und dabei auch die Musikalische Akademie nicht im geringsten geschädigt hat. Mögen, nachdem die Gereiztheit sich gelegt, beide Korporationen fortfahren, in friedlichem Wetteifer der Pflege der Kunst in München zu dienen! Was aber die von uns aufgeworfene Frage betrifft, ob München überhaupt „musikalisch" sei oder nicht, so ist festzustellen, daß einer merkwürdigen „Enthaltsamkeit" in der Mitwirkung eine große Freudigkeit im Genuß gegenübersteht, daß alle Konzerte überfüllt wären — wenn sie nichts kosteten, daß das Urteil des Publikums im ganzen sehr gesund ist, und daß sogar mancher von außen kommende Schwindel an dieser vox populi seinen kräftigen Widersacher gefunden hat. Y.

Bildende Künste.

* Berichte über bildende Kunst.

Berliner Bericht.

Berliner Kunstausstellung II. (Schluß.)

Einen starken Gegensatz zu den Holländern bilden die Skandinaven. Da lodert und flammt es an allen Wänden von Farben, von übermütigen Versuchen. Sie haben wenig Tradition, und gehen darum frisch drauf los. Der Einfall gilt, das Kühnste ist nicht zu kühn, und bei ihrem wagemutigen Vordringen in neues Land ist ihnen selbst die reiche Farbenpracht ihrer Heimat noch nicht reich genug, sie übertrumpfen sie gelegentlich noch durch wahrhaft phantastische Farbenorgien. Allerdings findet man besonders unter den Norwegern auch Naturalisten. Aber das sind nicht, wie die Holländer, Naturalisten von Temperament und Anlage, sondern Naturalisten aus Prinzip; und das macht einen großen Unterschied. Mit einem den Norwegern nicht selten anhaftenden fast fanatischen Eigensinn gehen sie darauf aus, Wirklichkeitsstudien mit der ganzen krassen Derbheit des Lebens zu geben; man hat bei ihnen nicht das Gefühl eines ruhigen liebevollen Respektes vor der Natur, sondern die Empfindung von Gewolltem, Uebertriebenem, und ich kann darum an den Arbeiten dieser Art von Soot, Wentzel, Eieback u. a. nicht viel Freude haben. Sie vertreten das rationalistische Element, das im Charakter der Norweger liegt. Viel günstiger zeigt sich das Volk von seiner anderen Seite: in seiner Frische, die aus den besten der ausgestellten Werke wie kräftiger Seewind entgegen weht, und in seiner durch die Berührung mit einer gewaltigen, an Gegensätzen reichen Natur gebildeten, großen und kühnen Phantasie, einer Phantasie, die von Trollen und Seeweibern träumt. In dieser Richtung sind nun zwei Künstler bedeutend und charakteristisch: Heyerdahl und Gerhard Munthe. Heyerdahl ist ein wenig zu sehr Schnellmaler und legt auf die Durcharbeitung seiner Werke doch gar zu wenig Wert; aber sind es Entwürfe, so sind sie doch von frappanter Kühnheit und Urwüchsigkeit. „Nymphe und Seeweib" sind so natürliche und wahre Wesen der kräftigen, norwegischen See, so echte Vertreter ihrer lachenden Sommerschönheit, daß man etwas von Böcklinscher Verlebendigung der Natur vor ihnen fühlt. Noch weiter geht Munthe, der in zwölf Aquarellen alte Sagen und Märchen ganz im Stile der Bauernmalerei erzählt, in die klobigen, grellfarbigen, fremdartigen Gestalten aber eine Masse von gestaltender Phantasie, von Einfällen, von Humor zu legen weiß und den ungeschlacht-großartigen Charakter der Volksmärchen mit genialem Instinkte darstellbar zu machen verstanden hat. — Ein stimmungsreiches Bild der norwegischen Sommernacht, vielleicht der bedeutungsreichen Johannisnacht, in der, ums Feuer sitzend, die jungen Leute gern den Klang ihrer Stimmen oder ihrer Instrumente durch die weiche Luft schicken, gibt der Bergensee Stenersen. An der Spitze der Landschafter steht der in Frankreich zum vollen Meister herangereifte Thaulow; gute Landschaften haben dann Borgen, Amaldus Nielsen, Wentzel u. a. gesandt.

Die Schweden haben außer einigen älteren Sachen

Digitized by Google

(wie des Grafen von Rosen „Verlorenen Sohn," der durch treue und feine Durchbildung und seelische Vertiefung sich auszeichnet) eine große Zahl moderner Arbeiten gebracht, die, als Ganzes genommen, vielleicht die eigentliche Ueberraschung der Ausstellung bilden. Eine ungemeine Kühnheit der Auffassung, Energie des Naturgefühls, Frische des Vortrags, ist fast auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar. Die Porträtisten Björck und Bergh, die Landschafter Kreugen, Liljefors, Manſſon, Janſſon, Pauli, Kindborg, Hagborg u. a. haben zum Teil vortreffliche Arbeiten geschickt, manche von Uebertreibung nicht frei, aber alle frei vom trägen Paßgang des Herkömmlichen, alle voll unmittelbarer und starker Empfindung. Die schwedische Kunst erreicht ihren Höhepunkt in zwei Meistern. Anders Zorn ist längst bekannt. Die schlagende Charakteristik seines „Toastredners," die durch die anscheinend ganz zwanglose Anordnung des Bildes nur noch eindringlicher wird, zeigt eine Unmittelbarkeit des Lebens, die kaum noch übertroffen werden kann. Die elegante Dame, die Abends auf dem Boulevard flanierend dargestellt ist, ist vielleicht neben Boldinis Menzelporträt das größte Meisterwerk der ganzen Ausstellung: das scheinbar zufällig und momentan erfaßte Leben ist in so großem Stile, mit einem so tiefen Eindringen in das Wesen der Erscheinung, mit einer so selbstverständlichen Sicherheit und Ueberlegenheit geschildert, daß es ganz zum Symbole, in seinem Kreise zum Weltbilde wird. Endlich eine Küste, von deren Felsen eine Frau in die See hinabzusteigen im Begriffe ist — in der Darstellung des Körpers von großer Plastik, in der Landschaft von reicher Stimmung. — Neben Zorn muß Carl Larsson genannt werden, der in fünf höchst geistreichen Aquarellen übermütig und glücklich sich und seine Kinder geschildert und dabei ebenso viel Originalität in der Auffassung und Anordnung, wie Meisterschaft in der Charakteristik entfaltet hat, die mit den einfachsten Mitteln der Eigenart des einzelnen Kindes, seines Alters und Geschlechtes so vollkommen gerecht wird, daß man seinen Charakter und sein Temperament bis ins kleinste hinein zu kennen glaubt. Albert Dresdner.

Dresdner Bericht.

Die neueste Ausstellung bei Gutbier, der jetzt in höchst verdienstlicher Weise den Dresdner Künstlern und Kunstfreunden alles Interessante vorführt, das er erreichen kann, zeigt auch uns Werke von Hermann Obrist, Stickereien, die nach all ihren künstlerischen Verdiensten Eigentum dieses jungen Münchener Bildhauers sind. In Zeitungen und Zeitschriften wird ihnen ein Lob gespendet, eine Bedeutung beigemessen als höchst hervorragenden künstlerischen Erscheinungen. Und so sprechen nicht zuletzt, nein, so sprachen in erster Reihe Blätter, die es mit der Kunstkritik wirklich ernst nehmen, Männer, deren Wort auch und gerade von uns durchaus als nachdenkens- und achtungswert anerkannt wird. Um so schwerer fällt mir das Bekenntnis, daß ich die Begeisterung für Obrists Stickereien weder teilen noch recht verstehen kann.

Ja, nicht einmal recht verstehen! Denn ich kann aus all diesen Kritiken nicht entdecken, was denn nun als das Große bei Obrist empfunden wird, weil sich die verschiedenen Meinungen darüber widersprechen. Somit kann ich mich auch mit den übrigen Herren Kritikern kaum recht auseinandersetzen. Also werde ich einfach meine Meinung neben die ihrige stellen, der Zeit das Urteil überlassend, wer im Rechte war.

Wenn mir bestickte Decken, Kissen, Stuhlbezüge gezeigt werden, so bin ich zunächst geneigt, in ihnen bestickte Decken, Kissen, Stuhlbezüge zu sehen. Das wäre vor Obrists Werken nur ausnahmsweise angebracht, denn in den meisten Fällen ist weder die gewöhnliche Zweckmäßigkeit gewahrt, die ein Ding gut zum Gebrauche macht, noch die ideelle, welche durch das entsprechende Auswählen, Umändern und Anordnen der Schmuckmotive eine Sache künstlerisch charakterisiert oder doch ohne Widersinn dekoriert. Auf eine Decke möcht ich etwas anderes, auf ein Kissen möcht ich mich selber setzen, an eine Lehne mich anlehnen können ohne Gewissensbisse, da vielleicht irgendwie zu schädigen, aber auch ohne das feinere geistige Mißbehagen, mit dem fremden oder meinem Körper roh in die kleine Welt eines Bildes hineinzuplatzen. Diejenigen Arbeiten Obrists, bei denen solche Bedenken gerechtfertigt sind, treten aus dem Gebiete des eigentlichen Kunsthandwerks, wenn man dieses ernst nimmt, also weg. Sie könnten demnach nicht ohne Vorbehalt herangezogen werden, um Obrist den Ruhm zuzusprechen, die heimische Pflanzenwelt dem Kunsthandwerke „gewonnen" zu haben. Blieben aber auch noch genug Arbeiten übrig, ein derartiges Lob zu begründen, so müßte ich doch gestehen: nach all den Vorarbeiten seit Krumbholzens Zeiten könnte ich ein außerordentliches Verdienst hier nur dann erkennen, wenn eine große künstlerische Kraft schöpferisch sich bethätigt hätte. Denn das Hereinziehen unsrer Pflanzen- und Tierwelt in die Dekoration ist nachgerade eine so alte Forderung, daß jeder Kunstgewerbeschüler versucht, ihr zu genügen — es gilt nicht mehr, solche Aufgabe zu stellen, sondern sie zu lösen. Steht das künstlerische Vermögen bei Obrist so hoch?

Um meine Meinung hierüber zu sagen, will ich, ganz modern gesonnen, alles Rubrizieren beiseite lassen und weder von Kunsthandwerk noch von Kunst, weder von gewerblichem noch sonstigem Stile theoretisch reden — ich will diese Stickereien auf mich wirken lassen, ohne daß ich irgendwelche ästhetische Doktrinen zwischen meine Augen und sie treten ließe. Da darf ich denn zunächst mit Vergnügen anerkennen, daß Obrist mancherlei Stoffe zu Unterlagen verwendet, die bisher in der Stickerei wohl nur selten verwendet wurden, und daß er allerhand technische Tricks benutzen läßt, auf die ein handwerksmäßiger Arbeiter schwerlich verfallen wäre. Ohne Zweifel, die Stickereien sind in technischer Beziehung vorzüglich. Hinsichtlich der Farbe sind sie zwar nicht durchweg, aber doch in der Mehrzahl der Fälle recht wirkungskräftig gestimmt. Freilich, bei einem gebildeten Künstler, der ja nicht mit einer gewöhnlichen Stickerin verglichen werden darf, erscheint mir das ziemlich selbstverständlich, und zudem ist es wesentlich durch das edle, leuchtende Material erleichtert. In rein zeichnerischer Beziehung kann ich so gar besondere Werte auch nicht entdecken. Wo sich's um reine Bildwirkungen handelt, seh ich eine fein, aber keineswegs ganz besonders fein gezeichnete Natur, auf den mehr „stilisierten" Stücken ein musterzeichnerisches Komponieren nach heimischen Motiven, wie ich's auf allerhand früheren Versuchen ebensogut gefunden habe. In der Linienführung kann ich recht oft kein inneres Leben finden, zum mindesten lange nicht einen Reichtum an Bewegungsgefühlen, wie er nicht allein den guten japanischen Sachen, sondern, um

Digitized by Google

auch von Crane zu schweigen, z. B. den Arbeitern Eckmanns Schwung und Anmut gibt. Halme und schlankes Gezweig hat z. B. Flinzer auf den Umrahmungen in schlichten Kinderbüchern weit lebens- und schönheitsreicher geführt.

Der Zauber der Obristschen Stickereien auf viele Geister muß also wohl in höheren geistigen Werten zu suchen sein. Der Kunsttrieb, kann man denken, bethätigt sich hier vielleicht mit besonderen Ausdrucksmitteln, er gibt mit diesen Stickereien Stimmungen, und zwar Stimmungen, wie sie nur eben mit Stickereien zu geben sind. Besonders einer der Verherrlicher Obrists preist denn auch an ihnen gerade das in eindringlichsten Tönen. Etwas Neues könnt ich auch darin nicht finden; eine Anzahl z. B. der japanischen Seidenstickereien wirken ja auch auf diese Weise, wenn wir uns von ihnen nur ebenso willig suggerieren lassen. Aber solchen reinen Kunstgeistes empfinde ich persönlich nur vor ganz wenigen dieser Stücke einen Hauch. Es wird mir schwer, unter Obrists Einfluß zu kommen. Ich muß mit dem Bekenntnis heraus: ich empfinde in ihm überhaupt keine starke künstlerische Persönlichkeit, keine starke Phantasie, kein starkes Empfinden. Wo gerade das so viele andere loben, spüre ich nur Wirkungen, die aus einem regen Kopfe kommen, der Einflüsse, der Anregungen aller möglichen Art munter reflektierend umordnet. Da sind die orientalischen Teppiche und Stickereien, da ist die japanische Pflanzen- und Tierzeichnerei, da sind die modernen Bestrebungen ums heimische Pflanzenornament bis zu Meurer hin, da ist Toorop und Eckmann, da ist Bings „l'art nouveau" — von all dem und noch einigem anderen empfinde ich etwas, aber das Ich Hermann Obrist empfinde ich nicht. Für mich gibt er Kunst aus zweiter Hand, für mich zumeist geradezu „Gemachtes". Ja, ich muß mir mitunter die ganze Autorität seiner Verkündiger vors Auge stellen, um nicht zu glauben, diese sonst so besonnenen Männer seien hier Opfer eines Humbugs geworden.

Das sind sie natürlich nicht; es handelt sich auch meiner tieferen Ueberzeugung nach nur um das Ueberschätzen, das nach Heyses oft zitiertem Spruch Zeichen des Begreifens ist, das mir in diesem Falle eben fehlt. Für mich sind die Obristschen Stickereien eben technisch vorzügliche Stickereien und teils recht geschmacklose, teils bessere Versuche eines Künstlers, in ein schönes Kunsthandwerk mehr Leben zu bringen. Als solche sind sie jedenfalls dankenswert. Ob aus Obrist, der ja noch mitten im Werden steht, auch für mich einmal wirklich ein großer „Innenarchitekt" oder aber einer werden wird, der mit Stickereien neue künstlerische Offenbarungen gibt, das muß ich halt abwarten. Werd ich einmal mit den anderen mitkönnen, werde ich Buße thun. A.

* Kunstliteratur.

Die antiken Büsten des Homer, eine augenärztlich-ästhetische Studie von N. Hugo Magnus, (Breslau, J. U. Kerns Verlag [Max Müller] Mk. 2,50.)

Es erweckt kein günstiges Vorurteil für dieses Buch, daß die einzige Abbildung einen Homerkopf wiedergibt, den der Verfasser in der Gallerie Doria Pamphili in Rom entdeckt haben will und als ein Meisterstück der Antike preist, der aber nach dem Urteil der Archäologen noch nicht zweihundert Jahre alt ist. Es hätte den Verfasser doch stutzig machen sollen, daß er noch von keinem Archäologen eingehend gewürdigt worden ist. Auch unter den sonstigen Köpfen, auf die Magnus seine Untersuchung aufbaut, sind mehrere, die überhaupt Homer nicht darstellen. So steht die ganze Untersuchung, was die archäologische Seite angeht, auf schwachen Füßen. Anders ist es mit der ärztlichen Seite; der erfahrene Augenarzt, der sich durch langjährige Beobachtungen an Blinden eine genaue Kenntnis vom Aussehen erblindeter Augen, von der Kopfhaltung der Blinden und von ihrem ganzen Benehmen verschafft hat, ist natürlich wohl in der Lage, viele anatomische Einzelheiten an den Homerbüsten sachkundig zu erklären und damit einzelne Urteile der Archäologen zu berichtigen. Das Schlußergebnis der Abhandlung ist: daß Homer, so wie ihn die alten Bildhauer darstellen, an der ägyptischen Augenkrankheit erblindet ist, und daß der Bildhauer wahrscheinlich als Modell „einen von den zahlreichen Blinden gewählt haben wird, welche in Italien, in Griechenland, auf den Mittelmeerinseln und im Orient vorhanden sind und die Zeichen des Blindseins in so charakteristischer Weise zur Schau tragen, wie es gerade die durch infektiöse Schleimhauterkrankung der Augen erblindeten Individuen zu thun pflegen." Allerdings, das hätte man sich wohl sagen können, auch ohne ein so gelehrter Augenarzt zu sein. Paul Schumann.

Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik von F. J. Cremer. (Düsseldorf, L. Voß & Cie.)

Die in diesem Buche niedergelegten Untersuchungen führen uns bis ins graueste Altertum zurück und berühren die scheinbar heterogensten Materien, Fragen und Meinungen. Sie alle aber sind verbunden durch das so wichtige Problem von der Beschaffenheit des Oelmalverfahrens der Alten. Das trotz aller Bemühungen gelehrter Gesellschaften und Forscher hierüber noch immer schwebende Dunkel lichten zu helfen und das heutige Malverfahren durch Besserung und Anwendung besserer Materialien zu einer höheren Stufe technischer Vollkommenheit zu erheben, ist der Hauptzweck der Cremerschen Schrift. Daß die alten Maler im Besitze einer weit vollkommneren Ölmaltechnik gewesen sein müssen, als unsere heutigen, wird durch den Zustand ihrer Gemälde, deren Farben allen Witterungs- und Lichteinflüssen siegreich trotzen, genügend bewiesen, und daß dieser Vorzug in der Zusammensetzung der Farben und des bei ihnen angewendeten Bindemittels begründet liegt, ist ebenfalls einleuchtend. Der Annahme Cremers zufolge war das alte Verfahren ein höchst einfaches, denn die einfachste Bereitungsweise der Farben sichert am ehesten die Unveränderlichkeit des Farbentones. Cremers fernere Behauptung, daß die Maler vor van Eyck zu Malzwecken ein Öl benutzten, das aus unreifem Leinsamen gewonnen wurde, während die beiden van Eyck ein aus der Frucht des Candlenußbaum stammendes Öl verwendeten, ist eingehend und mit sehr guten Gründen gestützt. Werden die Ratschläge und Belehrungen des Autors befolgt, dann wird entweder auf dem Gebiete der Malfarbenfabrikation bald eine Umwälzung sich vollziehen oder der heutige Maler wird, so lange es dem Fabrikanten nicht gelungen ist, seinen Fabrikaten die erforderliche Güte zu verleihen und Fälschungen auszuschließen, zur Selbsthilfe greifen, wie vor Alters seine Farben selber reiben und sein Leinöl mit eigenen Händen pressen. Selbsthilfe scheint auch hier vor allem am Platze zu sein. Tüchtige und sehr bekannte Maler haben Cremer schon ihre Zustimmung ausgesprochen. J. Schr—z.

Digitized by Google

* **Kunstblätter und Bilderwerke.**

Photographien und Photogravüren nach der Natur aus dem Verlage von Otto Schmidt in Wien.

Ein Katalog mit Miniaturen, der zum Preise von 5 Mk. vom Verlage aus Wien (Münzwardeingasse 11) zu beziehen ist, verweist auf eine recht große Anzahl photographischer künstlerischer Studien, wie sie in solcher Art wohl noch nicht in den Handel gebracht sind. Da finden wir Bauernhäuser, Burgen und Schlösser, Kapellen und Kirchen, Straßenbilder, Interieurs und Einzelaufnahmen mannigfaltigster Art, dann Photographien einer Menge interessanter kunstgewerblicher Gegenstände, ferner Felsen- und besonders zahlreiche Baumstudien, schließlich auch, nach einem besondern Kataloge, weibliche und Kinderakte. Der Katalog bringt eine Überfülle wirklich „malerischer" Motive, unter denen jeder Kunstfreund Interessantes finden wird, die Bilder selbst sind gut ausgeführt und preiswert. Es handelt sich um ein wirklich ernstes und nützliches Unternehmen, das Unterstützung durchaus verdient.

Vermischtes.

* **Kunst und Sozialdemokratie.** Da wir nicht der Meinung sind, daß den Sozialdemokraten gegenüber mit der Politik des Mundtotmachens viel gethan sei, im Gegenteil zwischen dieser Politik und der des Vogels Strauß den Unterschied nicht recht erkennen, so legen wir unsern Lesern wieder einmal vor, was ein sozialdemokratisches Blatt über seine Partei und die Kunst sagt. In der „Sächsischen Arbeiter-Zeitung" stand jüngst das Folgende zu lesen, zu dem wir unsere zwei Worte nachher sagen wollen:

„Unsere Gegner behaupten gewöhnlich, wir, die Sozialdemokratie und das Proletariat, dessen Interessen wir vertreten, seien Barbaren, bewußte Feinde jedes höheren und geistigen Lebens und feineren Genusses, und daher werde unser einstiger Sieg unzweifelhaft den Niedergang aller Kunst bedeuten, welche ja zu ihrer Existenz eines verständnisvollen Publikums bedürfe. Da diese alberne Nachrede zu denen gehört, die uns nicht direkt schaden, wie etwa die Redereien über unsere Stellung zur Familie, so pflegt sie meistens unwiderlegt zu bleiben. Trotzdem muß einmal ein Hinweis darauf gestattet sein, wie die Dinge wirklich liegen.

Es ist natürlich selbstverständlich, daß der Arbeiter, der den Tag über angestrengt körperlich thätig sein muß, den Abend unter Sorgen um seine Existenz verbringt, zu arm ist, um sich teurere Kunstgenüsse zu gestatten, daß der nicht das feine Verständnis für die Dinge haben kann, wie Glieder einer Klasse, die Zeit, Ruhe, Geld und Gelegenheit haben, sich ihrem Geschmack entsprechend zu bilden. Da wir aber ja diese Dinge bessern wollen, so wird sich alsdann auch das ändern.

Um eine richtige Vorstellung zu bekommen, muß man nur einmal betrachten, wie denn die heute herrschende Bourgeoisie die Kunst behandelt.

Im Zeitalter des Kapitalismus wird alles Ware, auch das Kunstwerk, und wird jeder Arbeiter oder Unternehmer, und dem muß sich auch der Künstler fügen. Da die Unternehmerthätigkeit darin besteht, aus der Arbeit anderer Nutzen zu ziehen, so ist es von vornherein klar, daß wir die Künstler, welche ja selbst produktiv arbeiten, nicht in ihren Reihen zu suchen haben. Sie gehören zu der Klasse der von den Unternehmern ausgebeuteten Arbeiter; einige unter ihnen schwingen sich zu hohen Einnahmen auf, bilden aber die Ausnahme; der größte Teil ist zu ewiger Frohnarbeit im Dienste von Unternehmern verdammt; und das sind nicht nur die unbekannten, sondern auch viele berühmte und große Künstler.

Bekannt ist das Verhältnis der Maler zu den Kunsthändlern. Rein zahlenmäßig betrachtet, gibt es keine größere Ausbeutung, als die hier stattfindet. Auch von sehr bekannten Künstlern kauft der Kunsthändler Gemälde oft für nur den fünften Teil des Preises, für den er sie nachher weiter verkauft; in sehr vielen Fällen steht der Künstler im Vorschuß, also in einer reinen Schuldknechtschaft; alsdann erhält er von dem Händler natürlich noch weniger als sonst. Durch den Lenbachschen Bilderdiebstahl wurden diese Dinge dem großen Publikum etwas bekannt; aber es kommen noch tollere Sachen vor. Böcklin z. B. hatte noch bis vor zehn Jahren, wo er doch schon längst ein anerkannter Künstler von Weltruf war, dessen Bilder in allen öffentlichen Galerien hingen, einen Kontrakt mit dem Kunsthändler Gurlitt, wonach ihm dieser seine Bilder Stück für Stück für 400 Mk. abkaufte; mindestens für das zehnfache verkaufte er sie wieder weiter; ja, unter diesen Bildern war die jetzt im Leipziger Museum befindliche »Toteninsel«, die er für 40000 Mk. verkauft hat. Das ist nur ein Beispiel; es können noch hunderte angeführt werden.

Mit den Dichtern geht es bekanntlich ähnlich. Sie stehen in genau demselben Verhältnis zu den Verlegern; die Musiker zu ihren Entrepreneurs; die Schauspieler zu ihren Theaterdirektoren. Die letzteren sind bekanntlich noch außerdem in derartiger Abhängigkeit, wie nicht einmal ein Dienstbote; als der Berliner Polizeipräsident verfügte, daß die Schauspieler Dienstbücher führen sollten, wie das Gesinde, hat er sie nicht etwa in ihrer Stellung herabgedrückt; die Gesindeordnung würde ihnen mehr Freiheit geben, als sie jetzt haben.

Der wahre Künstler ist natürlich so sehr von seiner Kunst eingenommen, daß er sein ganzes Interesse auf sie konzentriert und deshalb in Geldsachen und allem, was damit zusammenhängt, in der Regel sehr unpraktisch ist. Daher kommt es, daß von allen Ausgebeuteten er der Ausgebeutetste ist. Wer von der Kunst leben muß, hat der Natur der Sache nach eine sehr unsichere Einnahmequelle; Künstlerelend hat es daher stets gegeben. Aber ehe sich die kapitalistischen Vampyre herausbildeten, die heute den Löwenanteil vom Ertrag seiner Arbeit beanspruchen, war das Elend doch noch nicht so groß. Millet war schon ein Mann von 60 Jahren, als die Händler ihm seine Zeichnungen mit 25 Frcs. das Stück bezahlten, und er noch im ungeheizten Atelier arbeiten mußte, weil er kein Geld hatte, Kohlen zu kaufen. Hätte er das Geld gehabt, was heute für eine einzige solche Zeichnung gezahlt wird, er hätte sein ganzes Leben lang bequem existieren können.

Natürlich leidet die Kunst unter diesem Elend der Künstler. Wieviel Talent geht zu Grunde in dem Kampf um das dürftigste Brot, wieviel begabte Künstler sind direkt oder indirekt dem Hunger zum Opfer gefallen, und wieviel mehr hätte aus vielen, die sich trotzdem durchgerungen haben, werden können, wenn sie nicht mit ihrer Mühe hätten ihre Ausbeuter ernähren müssen!

Selbstverständlich sind die Künster nicht so dumm, daß sie das nicht merkten. Der bei weitem größte Teil

Digitized by Google

hat sich, bewußt oder unbewußt, sofort auf die Seite des Proletariats gestellt. Die französische Kunst und Literatur ist seit einem Menschenalter in ihren Hauptvertretern klar oder unklar sozialistisch gewesen; die begeisterte Teilnahme der Künstler, und zwar der großen Künstler von europäischem Ruf, an der Pariser Kommune ist bekannt. In England ist es genau so, ja, die gegenwärtige Richtung der englischen Kunst ist von Leuten hervorgerufen, die bewußt im Arbeiterlager stehen. Warum diese Dinge nicht offenkundiger sind, wird klar, wenn man bedenkt, daß niemand von der Bourgeoisie abhängiger ist, als der Künstler, und daß er daher sehr vorsichtig sein muß mit der Äußerung seiner Meinung.

Und es ist ja klar, daß die Emanzipation des Proletariats auch der Kunst den bis dahin enormsten Aufschwung geben müßte. Die Masse des Volkes ist dann in den Stand gesetzt, am geistigen Leben der Nation teilzunehmen; das Publikum des Künstlers bilden dann nicht mehr ein paar gebildete Bourgeois, sondern das gesamte Volk, mit dem er jetzt gar keinen geistigen Zusammenhang hat. Und welche Begier dieses hat, an diesem höheren Leben teilzunehmen, das zeigt die begeisterte Aufnahme, welche die Freien Volksbühnen fanden, die nun unterdrückt sind, das Verständnis, welches hier die schwierigsten modernen Stücke von höchster künstlerischen Kompliziertheit fanden, während in den Bourgeoistheatern seichte Possen und Unanständigkeiten unter wieherndem Gelächter der Zuschauer aufgeführt werden.

Was es für eine Kunst bedeutet, im Zusammenhang mit dem gesamten Volksleben zu stehen, das sehen wir an der Kunst des Altertums und der Renaissance. Der erste italienische Dichter der Renaissance, der, von dem Dante gelernt hat, das Mittelalter abzustreifen, war Angolieri Cecco, ein Eseltreiber; die schönsten Abschriften von Dantes Göttlicher Komödie stammen aus dem Besitz florentinischer Handarbeiter. Die Maler, die Bildhauer schufen für ihr Volk, Volk im wahrsten Sinne des Wortes. Heute haben wir nur eine Luxuskunst für die oberen Zehntausend, und für das Volk ist auch dieser Tisch nicht gedeckt. Das hat aber zur Folge gehabt, daß der ganzen modernen Kunst der Lebensnerv fehlte.

Auch die materielle Seite der Sache wird dann ihre befriedigende Lösung finden. Die Unnatur, daß ein Kunstwerk Ware wird, wird dann aufhören. Wie jeder Arbeiter, so wird auch der Künstler frei schaffen können, wie er will: die Arbeit der anderen, die durch seine Werke erfreut werden, wird ihn mit ernähren. Wie in der Renaissance, wo noch aus dem Mittelalter her das Verständnis für die Würde der geistigen Arbeit gerettet war, in vielen Fällen der Künstler von einem Einzelnen oder einem Staat erhalten wurde und nun ungehemmt arbeiten konnte, so wird auch künftig die Gesellschaft die Kunst zu halten wissen."

Soweit das sozialdemokratische Blatt. Selbstverständlich ist seine Ansicht einseitig, wie jede Betrachtung eines Gegenstandes von einem Parteistandpunkte aus einseitig sein muß, sei dieser Standpunkt nun der „umstürzlerische" oder der „staatserhaltende". Sollten die Schlüsse des Verfassers auf die Kunst im Zukunftsstaate unanfechtbar werden, so müßte er zunächst die oft ausgesprochenen Besorgnisse gegen die Verkümmerung der freien Persönlichkeit im sozialdemokratischen Staate widerlegen. Freilich, ein Zeitungs-Leitartikel braucht keine wissenschaftliche Abhandlung zu sein. Und das möchte ich alle Eingeweihten unter unsern Lesern fragen: schildert der Verfasser die Verhältnisse unserer Gegenwart zu schwarz? Er hat leider zum Erschrecken recht. Und wer die Verhältnisse kennt, muß ihm auch zugeben, daß der Sozialdemokratie schon jetzt in Deutschland von Jahr zu Jahr in stärkeren Haufen die Gefolgsleute aus der Künstlerwelt zuwandern. Ach, es sind nicht die schlechtesten, die der heutige Staat so verliert; es sind sogar Menschen genug darunter, denen selbst die als ganz eigentlich staatserhaltend gepriesenen Tugenden Vaterlandsliebe, religiöses Gefühl und Familiensinn durchaus nicht abgehen. Das sind Idealisten, die bei dem redereichen und thatenarmen Vertuschen und Beschönigen der herrschenden Gesellschaft ungefähr so denken: schlechter als es ist, kann's nicht werden, hoffentlich wird's nach dem „Umsturz" besser. Wer dem Fortschritte der Kultur ehrlich dienen will, thut, scheint uns, wohl daran, vor dieser Bewegung die Augen deshalb nicht zuzumachen, weil es ihm unerfreulich sein mag, sie zu sehen.

• Bericht über Vermischtes.

Berliner Bericht.

Daß ein so großer Stillstand in allen künstlerischen Dingen eintreten würde, hätte man nach den Versprechungen, die sich an die kleine Weltausstellung in Treptow knüpften, nicht gedacht. Das Ergebnis des Sommers ist jetzt schon da: Berlin ist so großen Unternehmungen nicht gewachsen. Wie das Licht da draußen alle Augenblicke versagt und die Luftballons zerplatzen und die Wasser nicht hüpfen wollen, so will noch mancherlei anderes versagen, zerplatzen oder doch nicht recht hüpfen. Berlin hatte sich zu einer kleinen Weltstadt-Kultur gerüstet, und es wird vielleicht einen kleinen Weltkrach erleben. Wo bleibt der große Zug, der triumphale Charakter?

In der Ausstellung war vom Meister Sehring ein Theater gebaut worden, das unter dem Titel „Alt-Berlin" eine Reihe historischer Dramen aus Berlins Vergangenheit bringen sollte. Man begann mit einem Stück Ernsts von Wolzogen „Schwere Not." Da war ein unangenehmer Bischofsschreiber zu sehen, der eine vornehme Dame verführen wollte, worüber die Stadt Berlin schließlich in Flammen aufging. Zwischen jenen und diesen Flammen war das mittelalterliche Zeitbild eingespannt, mit Possenreißern, die vom falschen Waldemar erzählen, sächsischen Herzögen, die einen gewaltigen Durst haben, Rittern, die in dieser Bürgerstadt erschlagen werden, Volksfesten, Intriguen, Kameelen und Pferden — ein buntes, geschickt gezimmertes Durcheinander, in dem alle Empfindungen, alle Rollen, alle Lebensalter, alle Kulturteilchen ihre passende Stelle hatten. Nach diesem Schaustück wälzten sich noch einige andere Einakter über die Bühne, bis man schließlich die letzten Verfasser, die etwas aus der „Jetztzeit" servierten, bat, aus dem einen Akt doch drei zu machen, auf daß es eine richtige Posse gäbe. Jetzt war man von der ganzen Idee schon so weit abgekommen, daß man sich entschuldigen mußte. Man entschuldigte sich damit, daß diese Posse „Fiddicke und Sohn" drei Generationen vorführe, Großvater Fiddicke, Vater Fiddicke und Sohn Fiddicke: insofern habe sie einen historischen Wert. Damit wurde das Theater bankerott, und nun zogen die Liliputaner hinein, auf deren historische Begründung man noch gespannt ist.

Ein wenig glücklicher, als das Theater, war die Illumination der Ausstellung. Illumination könnte

Digitized by Google

etwas sehr schönes und sehr interessantes sein, wenn man dabei nicht so entsetzlich konventionell wäre. Sie kann sich heute nach zwei Seiten entwickeln: nach der grandiosen, wobei ihr die Elektrizität helfen wird, und nach der intimen, welche gerade ein Rückschlag gegen die Wirkungen der Elektrizität ist. In der Ausstellung waren die grandiosen Wirkungen nicht zu verspüren, aber die intimen haben einige gute Erfolge erzielt. Und zwar denke ich da an zwei Unternehmungen. In der Kulissenstadt Kairo machte man eine Beleuchtung aus Lämpchen, welche die geschmackvollste Illumination war, die ich mich erinnere, gesehen zu haben. Der Geschmack zeigte sich in den Formen und in den Farben. An den hundert malerischen Stellen dieser wirklich mit großer Liebe aufgebauten Sommerstadt waren diskret und orientalisch-bizarr die Lämpchen so angebracht, daß sie sich mit Vorliebe an die Formen der asiatischen Innendekoration anlehnten: man sah Vorhänge und Lämpchen leicht hin und her schaukeln, aus verschiedenen Längen, nach dem Muster der Perlportièren, man sah die Motive der Palmen und der Teppichmuster. Guirlanden schwangen sich von Minaret zu Kuppel, die Pyramide lag in den roten Dämpfen des bengalischen Lichts. Die Farben waren leicht und matt, wie der süße Kef, das orientalische Genießen der Müdigkeit. Mattblau, mattgelb war wunderbar in die Gelassenheit dieser Architektur eingestimmt.

Und dann erinnere ich mich der großen Illumination um den Haupt-See. Guirlanden in einfachen roten, grünen, weißen Farben umsäumten die langen geraden Ufer. Die elektrischen Bogenlampen waren rot verhängt und gossen ein gedämpftes Licht aus. Die Laubengänge zu Seiten des Sees waren überspannt mit hunderten von Bogen dieser feinen weißen Lämpchen, die infolge ihrer Paraffin-Füllung ein ganz zartes, vornehmes, ruhiges Licht gaben. Wo das elektrische Licht ganz aufhörte, war es ein eigener Reiz, unter dieser Unendlichkeit der sanften weißen Lämpchen zu wandeln, die das Einzige war, was man im dunklen Raume sah. Es war ein intimer Lichtzauber, den man nicht vergessen kann.

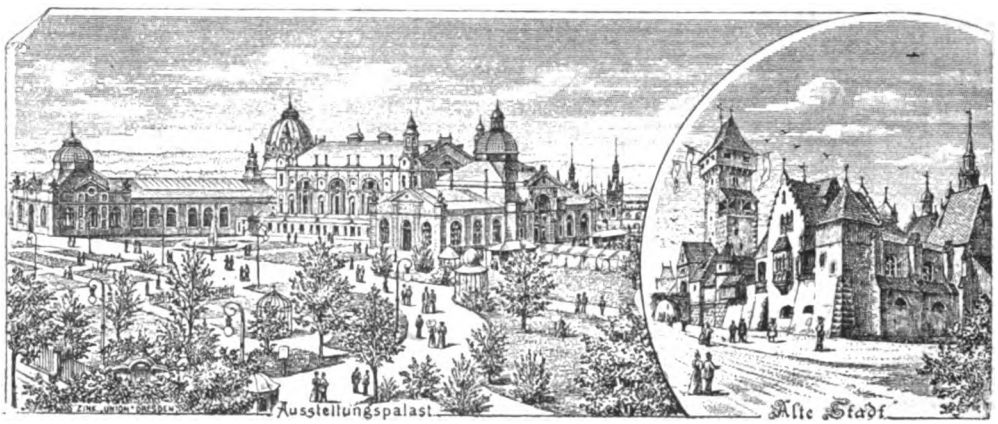
In dieser Art konnte man einen gewissen Fortschritt beobachten. Es war keine rohe Illumination mehr, es war Stimmung darin, und die Absicht der Stimmung gab der Illumination einen persönlichen, darum künstlerischen Charakter. Wenn man nicht die intimen, sondern die grandiosen Wirkungen moderner Lichtkunst sucht, so muß man dahin gehen, wo man die nötigen Schätze dafür ausgibt. In Moskau, bei den Krönungsfeierlichkeiten veranstaltete die Stadt eine Illumination, die vielleicht so viel kostete, wie unsere ganze schöne Ausstellung. Aber was bekam man da zu sehn! Das Reichswappen hoch oben aus elektrischen Flammen und der Purpurmantel darunter in rotbeleuchtetem fließendem Wasser. In den Höfen Lokomobilen, die den Dampf durch Röhren auf die Plätze leiteten, wo man ihn beleuchtete und Feuerwerke in ihm abbrannte. Ein ganzer Pavillon mit reichem Gitterwerk löste sämtliche tektonische Glieder in Fackelreihen auf. Die Erlöserkirche ward in dem großen Unterbau mit weißen Glühlampen belegt, die vier Seitenkuppeln mit bunten, die mittlere goldene Kuppel von einem Scheinwerfer herausgeholt. An einer Brücke hingen schwebende Guirlanden von elektrischen Flammen und über sie flossen ständige brennende Pechströme in das Wasser. Ich führe diese Beispiele als Perspektive an für die Entwicklung der grandiosen Illumination, wie jene Berliner als Probe für die der intimen.

Den größten Erfolg erzielte diesen Sommer ein Ballet. Nicht in der Oper, die sich jetzt bei Kroll ganz schön eingerichtet hat und dort sogar eine Neuheit brachte, Goldmarks „Heimchen am Herd", über das sich weiter nichts sagen läßt, als daß der Text im Aufbau nicht schlecht, in den Worten aber eine Persiflage auf Dickens ist, und daß die Musik sich in den Grenzen eines anständigen Eklektizismus hält. Nein, das Triumph-Ballet ist uns aus England gekommen und hat sich in einem eigens errichteten Holzbau am Alexanderplatz niedergelassen, auf einer Bühne, die so groß ist, daß sie das Auge nicht auf einmal übersehen kann. Es ist das stärkste Balletpersonal, das Berlin je sah. Aber für die stagnierende Kunst des Tanzes ist dabei nicht viel herausgekommen. Es ist nicht einmal englische Balletkunst, die heut noch die meisten Zukunftskeime in sich trägt. Es ist einfach ein Massentanz in recht sauberer Ausführung und mit sehr schönen Allerweltskostümen. Die Masse als solche erzielt schließlich auch einige Wirkungen, die man sonst noch nicht so sah. Wenn sich die Riesenspirale aufwindet oder wenn das Riesenzickzack dieser Menschenmassen dasteht und die langen Reihen mit großer Einmut die Beine heben, so kann man sich eines gewissen Reizes nicht erwehren. Dieser Reiz ist psychologisch von eigentümlichem Interesse. Ein Hauptgesetz gymnastischer Wirkung ist nämlich der Kontrast bewegter Gliedmaßen mit unbewegten. Wenn eine Chansonette ein pikantes Lied singt und dabei so über die Bühne tänzelt, daß Beine und Arme gewisse ionische Bewegungen ausführen, während der Rumpf und das Gesicht stramm und unbeweglich bleiben, oder wenn Nigger einen blödsinnig bizarren Gesangstanz aufführen und dabei mit ihren Oberkörpern kerzengerade bleiben und im Gesicht den größten Ernst zur Schau tragen — so ist ein Kontrast zwischen Spiel und Ernst, zwischen Bewegung und Stetigkeit, Auflösung und Strammheit da, der jedesmal einen unfehlbaren Erfolg erzielt. Es ist der Erfolg des gymnastischen „Witzes", der dem Körper gerade dann die größte Versteinerung gibt, wenn er am flüssigsten ist. Bei den beweglichen Riesenketten des „Olympia"-Ballets habe ich diese Empfindung am stärksten gehabt. Der Gegensatz dieses gewaltigen Militarismus und der einzelnen reizvollen Bewegung ist da auf die Spitze getrieben. Man wird leicht dieses selbe formale Gesetz der Gymnastik überall da in jeweilig veränderter Form wiederfinden, wo sich ein Massenrhythmus mit der Einzelbewegung verknüpft: im Tanzsaal, bei der Ruderregatta und beim Marsche des Regiments.

Oskar Bie.

Inhalt: **Die Furcht vor der Farbe.** — **Rundschau.** — Dichtung. Schöne Literatur. (Dämon Kleist. Von Georg Hirschfeld. Aus der Franzosenzeit. Von Augustin Knötel. Pastor Hammer. Von Leopold Guthart.) Schriften über Literatur. (Heinrich Heine als Dichter und Mensch. Von Dr. Nietzki. Aus Heinrich Heines Ahnensaal. Von Prof. Dr. Kaufmann.) — Musik: Musikliteratur. (Zur Geschichte der Märchenoper. Von Leopold Schmidt). — Wichtigere Musikaufführungen: Münchener Bericht. — Bildende Künste: Berichte über bildende Kunst. Berliner Bericht. Berliner Kunstausstellung II. (Schluß.) Dresdner Bericht. Kunstliteratur: (Die antiken Büsten des Homer. Von R. Hugo Magnus. Studien zur Geschichte der Oelfarbentechnik von F. J. Cremer.) Kunstblätter und Bilderwerke: Photographien und Photogravüren nach der Natur. — Vermischtes: Kunst und Sozialdemokratie. Berichte über Vermischtes: Berliner Bericht.

Digitized by Google



Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden. 170

GROSSE SAMMLUNG NEUER STEIN-DRUCKE UND RADIERUNGEN
ERNST ARNOLD KGL. S. HOFKUNSTHANDLUNG
DRESDEN

GEGR. 1818.

M. KLINGER
F. STUCK — M. LIEBERMANN
C. KOEPPING — C. STAUFFER — H. THOMA
J. WHISTLER — S. HADEN — A. LEGROS
D. Y. CAMERON — E. CARRIERE —
A. GANDARA — P. HELLEU
A. ZORN — ETC 163

Adressbuch
von
bildenden Künstlern
der Gegenwart
herausgeg. von **Adolf Bothe**
Redaktionssekretär der „Kunst für Alle".
Jahrg. 1896 — Preis geb. 25 M.

Enthaltend über 10000 Adressen deutscher und ausländischer bildender Künstler als Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher und Radierer, Zeichner etc. etc.
Unentbehrlich für jeden, der zu den bildenden Künsten in irgend einer geschäftlichen Beziehung steht, wie auch wertvoll für jeden Geschäftsmann, der durch direkte Offerte auf Erweiterung seines Kundenkreises bedacht ist.
Zu beziehen durch
Georg D. W. Callwey
Kunstwart-Verlag, München.
96)

Mal- und Zeichenschule
Schultze-Naumburg.
Für Figurenstudium, Landschaft u. Stillleben.
Anmeldungen:
Nymphenburgerstr. 41.
Schullokal:
157 Luisenstr. 8.
München. Paul Schultze-Naumburg.
Frau Ernestine Schultze-Naumburg.

Dresden, K. Conservatorium für Musik u. Theater.
41. Schuljahr 1895/96: 967 Schüler, 65 Aufführungen. 102 Lehrer: *Dabei Döring, Draeseke, Fährmann, Frau Falkenberg, Frau Hildebrand von der Osten, Höpner, Janssen, Iffert, Fräulein von Kotzebue, Krantz, Mann, Fräulein Orgeni, Frau Rappoldi-Kahrer, Remmele, Rischbieter, Ritter, Schmole, von Schreiner, Schulz-Beuthen, Sherwood, Starcke, Ad. Stern, Vetter, Tyson-Wolff, Wilh. Wolters, die hervorragendsten Mitglieder der Kgl. Kapelle, an ihrer Spitze Rappoldi, Grützmacher, Feigerl, Biehring, Fricke, Gabler etc. Eintritt jederzeit. Haupteintritte 1. September* (Aufnahmeprüfung am **1. September 8—1 Uhr**) und 1. April. Prospect und Lehrer-Verzeichnis durch
172) **Hofrat Prof. Eugen Krantz**, Director.

Fehr'sche Kunstakademie
Berlin W., Lützowstr. 82. 155
Getrennte Kurse für Damen und Herren. Lehrer: Für Porträt und Figürliches *Conrad Fehr* und *H. Hausmann*, für Landschaft *Willy Hamacher* und *Max Uth*, für Blumen *P. Barthel*, für Illustrieren *H. Looschen*, für Modellieren *O. Risch*, für Kupferstich Prof. *G. Eilers*. — Vorbereitungsklassen. — Aufnahme jederzeit. — Prospekte gratis.

Digitized by Google

Unter dem Protectorate Seiner Königlichen Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern
des Königreichs Bayern Verweser

Bayerische Landes-Industrie- Gewerbe- und Kunst-Ausstellung Nürnberg

In den grossen städtischen Parkanlagen

Vom 15. Mai bis 15. October 1896

1794
GEGRÜNDET

R I S
Schutz Marke

RUD. IBACH SOHN
HOFPIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1 a.

159

Lebe!
Eine Dichtung von
Ferdinand Avenarius.
Preis 2 Mk.

Unser Blatt (Buchhändler-Zeitung): „. . . Der Mut meiner Ueberzeugung, daß „Lebe!" die beste Dichterschöpfung des Buchjahres sei, ist nicht gar zu groß; bedeutende Stimmen aus den verschiedensten Richtungen haben es als eine dichterische That ersten Ranges begrüßt."

Verlag von O. R. Reisland in Leipzig. 134

Das Atelier
Organ für Kunst und Kunstgewerbe
Erscheint Anfangs und Mitte jeden Monats.
Redaction: Hans Rosenhagen. Verlag: Wilhelm & Brasch.
Geschäftsstelle BERLIN SW., *Schützenstr. 68.*

Das „Atelier" *bringt aus der Feder namhafter Fachschriftsteller und Kritiker sachgemässe, anregende Berichte über alle Bewegungen im Bereiche der modernen Kunst, des Kunstgewerbes und der Architektur, ferner erschöpfende Mittheilungen über sämmtliche Begebenheiten innerhalb dieses Gebietes. Durch die Reichhaltigkeit seiner Originalartikel und durch die Fülle der allgemein interessanten, übersichtlich zusammengestellten Kunstnachrichten hat sich das* „Atelier" *einen grossen Leserkreis erworben.*

Abonnements *können mit jedem Heft begonnen werden. 6 Hefte (3 Monate) Mk. 2.—.*

Inserate *finden wirksamste Verbreitung; Preis der 3 gespalt. Petitzeile* 40 *Pfennige.* 114

153

126000 Artikel. 16 Bände geb. à 10 M. 16550 Seiten Text.
Brockhaus' Konversations-Lexikon liegt vollständig vor.
10000 Abbildungen. Jubiläums-Ausgabe. 300 Karten. 130 Chromos. 980 Tafeln.
140

B. Schott's Söhne, Mainz.
Um die Wahl von Musikstücken unseres umfangreichen Verlages zu erleichtern, versenden wir auf Verlangen gratis und franko:
Führer durch unsere Piano-, Violin- und Gesangs-Kataloge,
nur beste Stücke enthaltend. Schwierigkeitsgrad resp. Tonumfang ist angegeben. 160

Digitized by Google

SECESSION 1896

MÜNCHEN, Prinzregentenstrasse

GROSSE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG

Juni bis Ende Oktober.

Eintrittspreise: Tageskarte für einmaligen Besuch M. 1.—, Saisonkarte M. 6.—.
Abonnementshefte *a)* mit 20 Coupons, gültig für beide Ausstellungen M. 15.—
144a „ *b)* „ 10 „ „ „ „ „ „ 8.—
Tageskarten werden auch im Kiosk am Maximiliansplatz abgegeben.

1896 München.

Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen Im kgl. Glaspalast vom 1. Juni bis Ende Oktober.

158 **Die Münchener Künstlergenossenschaft.**

Unter dem Allerhöchsten Protektorate Seiner Majestät des Kaisers und Königs Wilhelm II und unter dem Ehrenpräsidium Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich.

Internationale Kunst-Ausstellung.

zur Feier des 200jährigen Bestehens der Kgl. Akademie der Künste **BERLIN**
im Landes-Ausstellungs-Gebäude im Lehrter Bahnhof

vom 3. Mai bis 30. September 1896

VERLOOSUNG VON KUNSTWERKEN.

Paris 1889. Gent 1889. Chicago, London 1893. **Preisgekrönt** Brüssel 1891. Wien 1891. Magdeburg 1893.

P. F. W. Barella's Universal-Magenpulver

Sollte kein Magenleidender unversucht lassen, da es sofort alle Schmerzen und Beschwerden beseitigt.
Proben gratis gegen Porto! Auskunft unentgeltlich. 162
In Schachteln à Mk. 2.50 und Mk. 1.50.

Berlin SW. Friedrichstr. 220.

P. F. W. Barella,
Mitgl. medic. Gesellschaften für Frankreich.

MÜNCHEN, LUDWIGS-APOTHEKE.

Im Gemäldesaal

von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (131
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator Rudolf Bangel

Uebernahme von Kunst-Auktionen

jeder Art, ganzer Sammlungen sowohl als einzelner guter Stücke.

Hugo Helbing, München, Christofstrasse 2.

Eigene neuerbaute Oberlichträume. 173

Photographische Apparate.

Leichte Handcameras mit einfachster Plattenwechslung. Sämmtliche Bedarfsartikel. Illustrirte Preisliste portofrei.

Man versuche **Liesegang Papier,** Man verl. Proben. Aristo- Matt-, Netz-, Li.-, Düssel- und **Abzieh-Papier.** Letzteres lichtempfindlich, dient zum Uebertragen der Photographien auf Glas, Porzellan, Muscheln, Holz und andere Materialien.

Man verlange kostenfrei das neue
illustrirte Projections-Verzeichnis
über Projections Apparate aller Art, Sciopticons, Nebelbilder-Apparate, Apparate zur Projektion undurchsichtiger Gegenstände (Wundercameras) Laternenbilder u. s. w.

156 **Ed. Liesegang, Düsseldorf.**

Ständige Kunstausstellung der Münchener Künstler-Genossenschaft

101
im K. Kunstausstellungs-Gebäude Königsplatz, gegenüber der Glyptothek.
Täglich geöffnet von 9—5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—1 Uhr.

Eintritt 50 Pfg.

Die Ausstellung enthält durchschnittlich 800, durch eine Jury begutachtete Werke hervorragender Münchener Künstler, und bietet zur direkten Erwerbung von Kunstwerken die vorteilhafteste Gelegenheit. Das Sekretariat besorgt den Verkauf und Versand der Werke und erteilt bereitwilligst Auskunft. **Der Vorstand.**

Neuer **Photographischer Kunstkatalog:**
Gallerie-Bilder Italiens, Handzeichnungen, gratis und franko von **G. Brogi,** Via Tornabuoni, **Florenz.** (115

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Loffen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Prof. Dr. Max Koch.

Zweites Augustheft 1896.

Der Kunstwart.

Rundschau

über

Dichtung, Theater, Musik und bildende Künste.

Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen thun.
Richard Wagner.

22. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Nachklänge aus Bayreuth.

Es ist beileibe nicht meine Absicht, die unermeßliche Zahl der über die heurigen Bayreuther Festspiele zu Tage geförderten und einander meist geradezu widersprechenden Meinungen hier um eine neue zu vermehren. Denkt man an den kritischen Narrentanz, den die berufenen Kenner und Kunstrichter vom Fach an den Biertischen Bayreuths und nachher in ihren angestammten Zeitungen und Zeitschriften aufführten, so schämt man sich beinah, da selbst je mitgethan zu haben. Wenn nicht nur die aus niedriger Gehässigkeit oder würdeloser Liebedienerei entsprungenen Urteile, sondern auch die von unbefangenen und vernünftigen Männern gefällten derart im großen und kleinen auseinandergehen, welchen Wert hat dann das ganze bogenlange Referieren und Rezensieren für die Oeffentlichkeit gehabt, wer kann sich selbst aus den sogenannten objektiven Berichten ein wenigstens ungefähr zutreffendes Bild zusammenstellen? So wird das deutsche Publikum, sofern es sich für die Festspiele überhaupt ernstlich interessiert, genötigt, selbst zu kommen, mit eigenen Augen und Ohren wahrzunehmen. Und das ist schließlich, vom Bayreuther Standpunkte aus, das Gute an der schlimmen Sache.

Hat man nach seinen kritischen Orgien den Katzenjammer der Selbstbezweiflung durchgemacht, so bringt man es allenfalls dazu, über die meisten der strittigen Probleme zu lächeln; man merkt, daß es bei einem so großzügigen Kunstwerke, wie „der Ring des Nibelungen" eines ist, doch nur wenig verschlagen kann, ob man Mime mit langem oder kurzem i spricht oder ob die Trias der Rheintöchter mit aufgebundenem oder aufgelöstem Haar durch die Fluten schwimmt. Ja, selbst die hochwichtige Frage, ob der Drache Fasner als ungefüger Koloß oder als geschmeidiger Rieseneidechs darzustellen sei, verliert so viel an Bedeutung, daß man ihre Lösung nicht mehr als einen Prüfstein für die Vortrefflichkeit der heurigen Festspiele ansehn mag. Und nun gar der hitzige Kampf, der um die Tempi geführt wird! Ein Hans Richter fühlt sich natürlicherweise als gestrenger Hüter der Tradition, aber die sehr unterrichteten Herren X und Y glauben sich besser als er zu entsinnen, daß er vor 20 Jahren unter Wagners Anleitung diese oder jene Stelle anders, rascher oder langsamer, genommen habe. So steht Behauptung schroff gegen Behauptung, und wo wäre die Autorität, die in solchem Falle maßgebend entscheiden dürfte? Oder aber, wenn es gilt, Mottl und Richter zu vergleichen! Bei jenem dauerte das „Rheingold" 2 Stunden 33 Minuten; bei diesem — man höre! — um knapp 3 Minuten länger. Wer so geringe Differenzen so stark empfindet, daß er Preis oder Verdammnis einer Kunstdarbietung von ihnen abhängig macht, den bewundere ich wegen seines Feingefühls, aber ich bleibe dabei, daß das Geheimnis des künstlerischen Genießens in der Fähig-

Digitized by Google

keit besteht, sich von Kleinigkeiten nicht mehr als nötig stören zu lassen und sich dem Eindrucke des gebotenen großen Ganzen willig hinzugeben.

Allein was hülfe es, nach festen Gesichtspunkten einer in Lob und Tadel gerechten Kritik inmitten des willkürlichen, subjektiven, wenn nicht gar parteiischen Meinens zu suchen? Der Mann, dem beim Anblick des grünen Froh-Kostümes sogleich die Aehnlichkeit mit einem Laubfrosch einfiel, kommt aus dieser Vorstellung doch niemals heraus, und den in dieser Farbe eine sinnige Hindeutung auf das frische Grün der Frühlingswiesen entzückte wird man kaum um seine naive Freude bringen, wenn man ihm mit unerbittlicher Wissenschaftlichkeit nachweist, daß Froh nach der nordischen Mythologie gar keinen Lenzgott, sondern einen sonnengelben, ährentragenden Erntegott darstellen müßte. Da vorurteilslos unterscheiden, aufklären, überzeugen zu wollen wäre eine wahre Sisyphusarbeit, Müh ohne Zweck, bei der man schließlich doch weder Lohn noch Dank davontrüge, vielleicht nur erreichte, daß alle Andern — plötzlich vereint — über einen herfallen. Wozu neuer Hader?! Klüger ist drum, bei der Betrachtung dessen, was uns die Festspiele brachten und lehrten, jenen zerwühlten Gebieten aus dem Wege zu gehen, die heuer den Kampfplatz der kritischen Geister abgegeben haben und sich auf die zu beschränken, die vom Schlachtgetümmel verschont oder doch nur leicht, im Vorübergehen, gestreift wurden.

Sehr auffällig war es, daß sich die gesamte Kritik diesmal ausschließlich mit der Aufführung allein beschäftigte, daß sie das dargestellte Kunstwerk an sich ganz außer Acht ließ. Mit Ausnahme eines rheinischen Hans Wunderlich, der eine recht altfränkische Ansicht über dramatische Musik zum Besten gab, stimmten Alle stillschweigend darin überein, daß Wagners Tetralogie ein unantastbares Wunder sei, das eben als solches hingenommen werden muß, worüber gar nicht weiter diskutiert wird. Die Frage, inwiefern das gigantische Werk die Spuren einer oft unterbrochenen, durch einen langen Zeitraum hinausgezogenen Arbeit trägt, haben sich selbst die subtilsten Splitterrichter nicht vorlegen wollen und ebensowenig erwogen, inwiefern etwa die Ausdehnung eines ursprünglich für einen Abend geplanten und zurechtgeschnittenen Dramas auf vier die künstlerische Oekonomie des Ganzen günstig oder zum Nachteil beeinflußt hat. Der Vergleich mit dem in sich geschlossenen, in einem Zuge und wie aus einem Guß geschaffenen „Tristan“ und mit den „Meistersingern“ lag nahe: die Kritik vermied ihn beinahe mit ängstlicher Scheu. Nicht minder natürlich war es, Wagners großgedachtes Prinzip, die Verbindung der drei Schwesterkünste zu einer neuen Einheit nun auf Grund einer möglichst vollendeten Aufführung seines Haupt- und Lebenswerkes in der Praxis zu verfolgen: indessen die Art, wie man heuer von der „Gesamtwirkung“ sprach, ließ nur zu deutlich erkennen, daß man es nicht mit einem lebendig Empfundenen, sondern mit einer herkömmlichen Redensart aus dem Phrasenschatze der Kunstreporter zu thun habe.

Darum lob ich mir den braven Mann und guten Musikanten, der plötzlich in unsere konventionelle Wagnerei mit dem ehrlichen Worte dreinfiel: „Diese Gesamtwirkung bildet man sich im Grunde doch nur ein. Musik, Dichtung, Szenerie zu gleicher Zeit genießen — das kann man nicht.“ Mit diesem Manne möcht ich mich auseinandersetzen und verständigen.

Zunächst sei im allgemeinen bedacht, daß wer einen Eindruck leugnet, dem Behauptenden gegenüber stets den minder sicheren Standpunkt hat. Viel liegt bekanntlich an der individuellen Empfänglichkeit. Die Gesamtwirkung könnte ja existieren ähnlich wie die Farbe, von der ein Blindgeborener nichts zu wissen vermag. Wenn mir eine ganze Reihe ernstgesinnter Männer aufrichtig versichert, sie während der Bayreuther Festspiele wirklich verspürt zu haben, dann genügt die Berufung auf meine und Anderer negative Erfahrung nicht mehr, dann muß ich, um jene positive als Einbildung zu kennzeichnen, ihre physische Unmöglichkeit überzeugend nachweisen. Dieser Nachweis ist nie erbracht und, so viel ich sehe, auch nirgends ernstlich versucht worden. Dagegen läßt sich eine Anzahl von schwerwiegenden Thatsachen anführen, welche die Möglichkeit gleichzeitiger verschiedener Kunsteindrücke wenn nicht unzweifelhaft darthun, so doch äußerst wahrscheinlich machen.

Jedermann weiß, daß der Laie gleichwie der Anfänger in der Musik blos eine Melodie, gewöhnlich nur die in der Oberstimme liegende eines Tonstückes mit dem Ohre zu erfassen vermag. Er begreift die Musik blos homophonisch, als Monodie, von stützenden Akkorden begleitet, und zieht darum den Tanz und das schlichte Lied allen polyphon gearbeiteten Schöpfungen vor. Erst nach und nach, durch Unterweisung und Aufmerksamkeit, gelangt der Musikbeflissene dahin, zwei Stimmen zugleich in ihrem Verlaufe verfolgen zu können. Und diese Fähigkeit läßt sich durch Uebung so weit steigern, daß auch drei und mehrere Stimmen recht gut unterschieden werden. Anfangs scheint das dem Laien ganz unmöglich zu sein, ihn verwirrt das Miteinander selbständiger Melodien, während es dem Musiker gerade einen ganz besonderen Genuß gewährt, indem er nicht nur an der Führung der einzelnen Stimmen sich erfreut, sondern obendrein noch den eigentümlichen Reiz ihrer Verbindung auskostet.

Dieses für die Musik hochwichtige Prinzip der

Digitized by Google

Kombination selbständiger Faktoren leuchtet auch durch Richard Wagners Theorien vom Gesamtkunstwerk. Nur ein Musiker, dem der Gedanke der Polyphonie im Blute lag, konnte diese Theorien mit so naiver Zuversicht ergreifen, nur ein Musiker konnte den Kontrapunkt der Künste mit voller Ueberzeugung als ästhetisches Evangelium verkünden.

Freilich, die Frage bleibt noch zu erörtern, ob die Verbindung mehrerer in ihren Ausdrucksmitteln von Grund aus verschiedener Künste nicht unnatürlich sei gegenüber der Zusammenstellung von Elementen aus gleichem Materiale, wie sie der Komponist ausübt. Allein gerade die Erfahrung des Musikers lehrt, daß je verschiedenartiger die Mittel des Ausdruckes sind, desto klarer und deutlicher die Polyphonie dem Hörer ins Bewußtsein trete, desto stärker somit ihre Wirkung sei. Eine Fuge auf dem Klaviere verschwimmt, selbst unter den Händen des besten Künstlers, ein wenig in der Stimmführung — läßt man jede einzelne Stimme von einem besonderen, anders gearteten Instrumente spielen, wie leicht und mühelos genießt man da den Zauber der polyphonen Kombinationen! Analog diesem ganz simplen Erfahrungssatze darf man wohl auch annehmen, daß die Möglichkeit einer Verbindung musikalischer, sprachlicher und szenischer Wirkungen noch größer sein muß, als die unleugbare, die auf rein musikalischem Gebiete seit den Tagen der niederländischen Meister besteht. Ja, während in der Musik oft nur die Gleichartigkeit des Materiales (der Töne) das innerlich verbindende, die thematische Kombination dagegen oft eine formalistische oder willkürliche ist, schließt im Wagnerschen Musikdrama die Einheit des Ausdrucksbedürfnisses, aus dem es entspringt, die verschiedenartigen Mittel zu einer viel innigeren ästhetischen Gemeinschaft zusammen. Die Szenerie am Grunde des Rheins, die schwimmenden Rheintöchter und ihre Gesänge bilden mit Notwendigkeit ein Ganzes — die Kombinierung von Wellenmotiv und Nixenjauchzer in der Musik bleibt eine geistreiche Spielerei.

Wenn Richard Wagner seiner Zeit in der Polyphonie der Künste, in der „Allkunst", im („Gesamtkunstwerk") den Gipfelpunkt aller Kunst schlechthin erblickte, so kann das nur in dem Sinne etwa gemeint sein, wie der Tondichter die Polyphonie als den Triumph der Musik bezeichnet. Aber das Wesen der „Kunst" wie der Musik macht kein Kontrapunkt aus. Wer der Symphonie, dem Gedichte, dem Gemälde, dem plastischen Bilde die selbständige Daseinsberechtigung nach Wagner abspricht, verfällt in dieselbe irrtümliche Einseitigkeit wie derjenige, der seit der Erfindung der Mehrstimmigkeit homophone Tonstücke nicht mehr als Musik gelten läßt. Solcher Käuze gibt's in der Welt viel mehr, als man gemeiniglich annimmt. Sie zwingen einen, die vielerörterten Probleme von Zeit zu Zeit immer wieder ruhig durchzudenken, ihre Lösung gewissermaßen immer neu zu erkämpfen.

Jede Verbindung ist innerhalb bestimmter Grenzen auch zugleich Bindung, Aufhebung der vollen Bewegungsfreiheit. Indessen als triftiges Argument gegen das Musikdrama kann man das nicht gelten lassen. Sonst müßte man auch das polyphone Tonstück schief ansehen, weil die einzelnen Stimmen sich an der freien Bewegung doch gegenseitig hindern und in ihrer scharfen Eindringlichkeit auf den Hörer beeinträchtigen. Aber alle Welt kam in dem Falle überein, diese unabänderlichen Nachteile als Geringfügigkeiten zu übersehen und dankbar den reichen, positiven Gewinn einzuheimsen, der gerade aus der sinnvollen Combination hervorgeht. Was in der absoluten Musik recht ist, wird auch für das Musikdrama billig sein müssen. Auch hier verbinden sich mehrere Faktoren, um in guter Ehe „verlierend zu gewinnen". Ich gebe dabei ohne weiteres zu, daß der Verlust mitunter recht bedeutend ist und verstehe das lebhafte Bedauern so manches Musikers, daß z. B. der Fortgang der Handlung Wagner verhinderte, die herrliche Landungsmusik bei Gunthers Ankunft mit Brünhild breiter auszuführen. Auch das ist einzuräumen, daß die Aufmerksamkeit auf die Szene einem den Vollgenuß der musikalischen Komposition nicht wenig schmälern kann, wiewohl diese Verbindung keineswegs immer solchen Verlust zur Folge hat. Was hat denn heuer in Bayreuth mehr entzückt, als Siegfried unter der Linde mit dem Waldvogel sprach, das szenische Bild, die Worte der Dichtung oder die Musik? Es wird ziemlich schwer sein, darauf entschiedene Antwort zu geben, es wirkte eben alles zusammen. Und Keinem fiel es wahrlich bei zu wünschen, daß etwa die Musik schweige oder Siegfried verstumme oder der Vorhang die Bühne verdecke, weil er sich von dem oder jenem Elemente des Kunstwerkes stärker angezogen fühlte und es für sich genießen wollte.

Ein solches ganz gleichmäßiges Zusammenwirken trifft allerdings nur in manchen besonders glücklichen Momenten ein. Man hat einmal das Prinzip des Gesamtkunstwerkes abthun zu können geglaubt, indem man darauf hinwies, daß die Musik als die vordringlichste unter den Künsten daher ihrer Natur nach der Gleichwertigkeit der im Musikdrama verbundenen Faktoren den Garaus mache. Aber auch in der musikalischen Polyphonie sticht — trotz der theoretischen Gleichberechtigung aller Stimmen — in Wirklichkeit eine, zumeist die oberste Melodie von selber hervor. Freilich nicht immer; man denke an Bachische Bässe. Und wer hat bei Siegfrieds Ermordung, wenn Hagen den Speer schwang, auf die

Digitized by Google

Musik auch nur geachtet? Die Analogie ließe sich noch weiter treiben, man könnte bemerken, daß im polyphonen Satze wie im Musikdrama einzelne der selbständigen Faktoren zuweilen pausieren, z. B. die Poesie während der Zwischenspiele, die Poesie und Szenik bei geschlossenem Vorhange; daß bald alle Faktoren gleich hohen künstlerischen Wert besitzen, bald einzelne in Erfindung, Führung und Wirkung hinter die andern zurücktreten, bald an sich überhaupt nicht viel sind, sondern erst in der Verbindung und durch sie bedeutend werden. Große Partien des Nibelungentextes und große Partien der Nibelungenmusik kann man ganz für sich als Dichtung und symphonisches Werk genießen, indessen andere in der Vereinzelung nicht befriedigen und erst in der Kombination Sinn und Reiz erhalten.

Gerade bei den Bayreuther Festspielen kommt einem die Vorstellung, daß das Musikdrama den doppelten Kontrapunkt der Künste — der einfache wäre im Liede zu suchen — darstellt, recht deutlich zum Bewußtsein. Man findet dann wohl auch, daß es nicht als Ausgeburt einer starren Theorie angesehen werden darf, ihre Forderungen vielmehr nur an gewissen Höhepunkten streng erfüllt, im übrigen aber der Praxis des schaffenden Künstlers großen Spielraum, ja vielfache, freie Wahl läßt, die freilich nur der sichere Blick eines Meisters richtig zu treffen weiß.

Und noch ein Anderes kann man in Bayreuth wie nirgend anderswo studieren, etwas, das für die dramatische Musik von außerordentlicher Bedeutung ist, häufig verkannt wird und eben deshalb besondere Beachtung erheischt. Ich meine das Prinzip der *Geberdenmusik*, der musikalischen Mimik, die eine charakteristische Eigentümlichkeit des Bayreuther Stiles ausmacht.

Ich habe selbst gehört, wie heuer in Bayreuth viele Musiker, Kapellmeister, Hoftheaterregisseure, Rezensenten und dergleichen Leute, die den Beruf in sich fühlen, das geistige Erbe Wagners zu verwalten, ganz außer sich gerieten und weidlich drauf losschalten, als sich Mime der Zwerg genau nach dem Rhythmus der Musik auf der Bühne bewegte. Je nun, es mag Ansichtsache sein, das entweder für schön oder scheußlich zu halten; Thatsache hingegen bleibt auf *jeden* Fall, daß Wagner *selbst* diesen exakten Parallelismus zwischen Musik und Geberde nachdrücklich gefordert hat, daß seine Musik zum guten Teile überhaupt auf ihm beruht. Sehr fein hat Nietzsche, der Ketzer, bemerkt, daß Wagners Schaffen mit der Halluzination nicht von Tönen, sondern von *Geberden* (im weitesten Sinne) anhebe. Zu ihnen suche er dann erst die Ton-Semiotik. Schreibt doch der Meister selbst einmal an Liszt den grundlegenden Satz: „Jeder Takt einer dramatischen Musik ist nur dadurch gerechtfertigt, daß er etwas auf die Handlung oder den Charakter des Handelnden Betreffendes ausdrückt", anders gesagt: daß er äußere oder innere Geschehnisse des Dramas schildert. Jene *äußeren* Geschehnisse können nun entweder allgemeine szenische Vorgänge oder persönliche Geberden sein. Und die Sicherheit in ihrem frappant treffenden musikalischen Ausdruck vor allem macht den dramatischen Komponisten aus.

Wagner hat dieses Prinzip keineswegs neu erfunden: es war schon den bedeutenden dramatischen Komponisten des vorigen Jahrhunderts nicht unbekannt. Sogar von den allzeit sangesfreudigen Italienern der damaligen Zeit wird rühmend berichtet, daß sie „durch Zwischenspiele von wenigen Noten dem Sänger das passende Spiel, womit er seinen Gesang begleiten sollte, gleichsam diktierten." Erst der Rossinismus räumte damit auf, indem er den Gesang und zwar den kehlfertigen Ziergesang zum alleinseligmachenden Prinzip der opera seria erhob, während auf dem Gebiete des Komischen der Einklang zwischen Musik und Mimik sich unbeschadet erhielt, ja selbst in der Operette und im Kouplet von den Spezialisten dieses Genres oft ganz naiv noch gehandhabt wird. So bestand Richard Wagners Reform hier wie in vielen anderen Punkten darin, daß er die alten, natürlichen, im Laufe der geschichtlichen Entwickelung verlassenen Bahnen der dramatischen Musik wieder aufnahm und herzhaft beschritt: die durchgreifende, alles frühere weit übertreffende Ausbildung des restaurierten Prinzips ist freilich Wagners ganz persönliches Verdienst und Eigentum.

Sehr bezeichnenderweise hat man die musikalische Illustration gewisser szenischer Vorgänge bei Wagner viel rascher erfaßt und gewürdigt als die mimischen. Seine großen Tonbilder, das Wogen des Rheins, Donners, Gewitterdräuen, der Feuerzauber u. s. w. haben ihm bald den Namen eines „dekorativen Genies" selbst bei solchen eingetragen, die seine übrige Musik vollständig ablehnten. In Wirklichkeit birgt sie aber doch viel feinere Züge, als die Bewunderer seiner großen Alfrescos gemeiniglich mutmaßen. Man beobachte nur, wie z. B. die Modulation im Nibelungenring mit dem Wechsel der Beleuchtung übereinkommt. Das plötzliche Eintreten des hellen E-dur Akkordes in das C-dur des Waldwebens wäre, rein musikalisch genommen, ein unmotivierter Effekt. Dadurch aber, daß er zugleich das jähe Aufleuchten hellen Sonnenscheins — etwa infolge einer weggezogenen Wolke — markiert, wirkt er ganz logisch und wie von selbst verständlich. Erfolgt dagegen diese szenische Veränderung nicht oder doch nicht ganz genau an dieser Stelle, so hängt das E-dur gleichsam in der Luft, und man kann sich nun lebhaft ausmalen,

Digitized by Google

welchen Eindruck Wagners Musik bei einer, diese szenischen Nüancen vernachlässigenden Aufführung auf den feinfühligen Musiker machen muß.

Noch weit geringer als für die Feinheiten der szenischen ist im allgemeinen das Verständnis für die der mimischen Musik. Als jemand seinerzeit den nur ein wenig hyperbolisch gefaßten Satz aufstellte, der Darsteller müsse zu jedem Takte ein anderes Gesicht machen, lachte ihn alles aus, statt das darin ausgesprochene Prinzip als Schlüssel zu Wagners musikalischer Ausdrucksweise dankbar wahrzunehmen. Ich will für die engen Beziehungen zwischen Musik und Mimik im Tondrama ein Beispiel anführen, nicht weil es das charakteristischeste, sondern weil es meines Wissens nicht öffentlich bekannt geworden ist. Als im ersten Akt der „Götterdämmerung" Siegfried in rasch entflammter Leidenschaft für Gutrune sich zu den Gibichungen wendet: „Gunther, wie heißt deine Schwester?" entsteht zwischen Frage und Antwort eine von $3^1/_2$ Takten Musik ausgefüllte Pause. Während der 1876er Proben soll nun Wagner dazu folgendes bemerkt haben: „Die Stelle wäre, so wie sie dasteht, Unsinn, denn Gunther braucht sich doch nicht erst zu besinnen, wie seine Schwester heißt. Aber überflüssige Musik hab ich nicht geschrieben, sondern hier muß Gunther mit Hagen einen bedeutsamen Blick wechseln, der etwa so viel sagt als: Aha, er beißt schon an!" Von solchen, für das Verständnis wichtigen mimischen Zügen wimmelt das Nibelungenwerk, und sie müssen bei der Aufführung, wo sie nicht durch szenische Vorschriften oder durch die Tradition angegeben sind, aus der Partitur scharfsinnig herausgelesen werden, was allerdings nicht jedermanns Sache ist.

Wagner war — das kann man sich wiederum von Nietzsche-Apostata sagen lassen — „ein unvergleichlicher Histrio, der größte Mime, das erstaunlichste Theatergenie, das die Deutschen gehabt haben, unser Szeniker par excellence." Als solchem stand ihm der szenische Vorgang so plastisch und lebhaft vor Augen, stak er so ganz in seinen Gestalten drin, daß er sich nicht damit begnügte, die ihm in den einzelnen Situationen natürlichen Geberden allgemein anzugeben, sondern sogar das Tempo, in dem er sie vollzogen wissen wollte, durch die Musik fixierte. Darin liegt dann eben die Hauptschwierigkeit aller Wagneraufführungen. Der Darsteller wird zum sklavischen Nachbildner dessen, was der Meister bis ins einzelne vorgebildet hat, seiner eigenen schöpferischen Phantasie ist nur ein ganz kleiner Spielraum gelassen, aber als Ersatz hat ihm Wagner in der Musik eine suggestive Kraft zu Hilfe gegeben, die ihn, wenn er sich willig ihren Impulsen hingibt, mit Notwendigkeit antreibt, das Rechte durchzuführen. Das setzt einerseits voraus, daß der Darsteller nicht nur seine Singstimme fest inne hat, sondern daß ihm auch der Orchesterpart in Fleisch und Blut übergegangen ist, anderseits wieder eine große Selbstverleugnung, die sich mit der herkömmlichen Sängereitelkeit nicht wohl verträgt, und nur aus der echt Wagnerschen Idee gewonnen werden kann, daß der Darsteller ganz und gar im Dienste des Kunstwerkes aufgehen muß.

Goethe war der Meinung, der Sänger habe vor dem Schauspieler dadurch einen Vorteil, daß die Musik seine Bewegungen leite. Unsere heutigen Sänger erblicken darin eine Beschränkung ihrer Individualität und verweisen tadelnd auf manche Bayreuther Leistungen, die infolge des peinlichen Befolgens der traditionellen Vorschriften den Eindruck des Gezwungenen und Eingelernten machen. Der Tadel trifft zu, aber die Schuld daran trägt nicht das System, sondern der Künstler selbst, der jene Vorschriften noch zu äußerlich beachtete, noch nicht genugsam geistig verarbeitet hatte, um sie dann wie von Innen heraus, wie aus eigenem instinktiven Antrieb zu vollziehen. Gerade in der scheinbaren Freiheit und Ungezwungenheit, womit sie den Geboten des Kunstwerks pünktlich nachkommt, bewährt sich die wahre reproduzierende Künstlerschaft: denn dem Hörer liegt daran, die Gestalt zu sehen, wie ihr Schöpfer sie erdachte, nicht wie es dem Hof- und Kammersänger X beliebt, sie aufzufassen. Wer nicht empfindet, daß eine unterlassene oder zur unrechten Zeit angebrachte Geberde ein ebenso rügenswertes Versehen ist, wie wenn eine Orchesterstimme nicht oder falsch einsetzt, mag ein guter Musiker sein, aber vom Musikdrama, von der Polyphonie des Wagnerschen Kunstwerks versteht er nichts.

Das in letzter Zeit vielgebrauchte Schlagwort von der Beschränkung der Individualität der Darsteller richtet sich also, sofern es nicht auf Lernfaulheit und Eitelkeit beruht, mehr gegen Wagner als gegen Bayreuth. Konsequenter Weise müßte man dann auch den vorgezeichneten, an bestimmten Punkten einsetzenden Gesangspart und den vorgeschriebenen Text als eine lästige, die Freiheit des Darstellers beeinträchtigende Beschränkung empfinden, und damit kämen wir auf das Stegreifdrama früherer Zeiten und auf die improvisatorische Zigeunermusik zurück. Wer etwa darin seine Ideale erblickt, mag es in Gottes Namen thun: nur wende er ihre Prinzipien auf eine ihnen diametral entgegengesetzte Art des Dramas und der Musik nicht leichthin an und schlage nicht alles über einen Leisten. Scharfes Unterscheiden ist ja das wesentlichste Erfordernis jeder Kritik. Ich habe bereits angedeutet, daß die praktische Ausführung der musikalischen Mimik in Bayreuth weit entfernt übertrieben worden zu sein, im Gegenteil — für mein

Digitized by Google

Gefühl wenigstens — noch Einiges zu wünschen übrig ließ. Ob darin eine pädagogische Absicht lag, das Publikum erst an den neuen Stil leichter zu gewöhnen, oder ob das Unvermögen vieler Sänger, den mimischen Anforderungen präzis zu entsprechen, dafür verantwortlich ist, bleibe dahingestellt. Aber schon das Gebotene genügte, um verständige Freunde des dramatischen Musikstils mit außerordentlicher Freude über diese nur in Bayreuth methodisch gepflegte Kunst zu erfüllen und anderseits eine beträchtliche Schar von Besuchern in Harnisch zu bringen. Nun, das an und für sich würde den Festspielen nicht schaden. Dagegen kann es nachteilig wirken, wenn dieselben Herren in der Tages- und Fachpresse die Sänger haranguieren, sich von der Tradition frei zu machen und dem Zuge des eigenen Genius zu folgen. Mehr als je zuvor hat der Eigenwille der ausführenden Organe sich heuer in Bayreuth hervorgewagt, und es ist sehr zu befürchten, daß, wenn ihm nicht zur rechten Zeit die Flügel gestutzt werden, die Periode der Sängerdespotie wiederkehrt, die man seit Wagner glücklich überwunden glaubte. Um so entschiedener muß gegen ein Kunstwerk von der Sänger Gnaden protestiert werden. Dieses Prinzip aber steht so hoch, daß es auch durch einzelne Mißgriffe, die Bayreuth in der Durchführung der musikalischen Geberdensprache etwa passiert wären, nicht umgestoßen werden darf.

Mögen Andere andre, neue und bessere Formen des musikalischen Dramas entdecken und verwirklichen: das Wagnersche Kunstwerk aber möge man bewahren, wie es sein Meister erdachte, wie „sein Wille es wies". Man möge sorgen, daß der großartige Kontrapunkt der Poesie, Musik und Szenik nicht zum stillosen Quodlibet entarte.

Richard Batka.

Rundschau.

Dichtung.

• **Schöne Literatur.**

Oberlehrer Gesenius. Roman von Osterloh. (Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.)

Dora Peters, Zwei, die sich liebten. Roman von Annie Bock. (Berlin W., F. Fontane & Co.)

Vom Weibe. Charakterzeichnungen von Maria Janitschek. (Berlin, S. Fischer, Verlag.)

Sibilla Dalmar. Roman aus dem Ende dieses Jahrhunderts. Von Hedwig Dohm. (Berlin, S. Fischer, Verlag.)

In dem ersten dieser vier „Frauenbücher" schildert Frau Osterloh einfach und anspruchslos, ohne jede Geistreichelei, dafür hin und wieder mit etwas Trivialität, das Leben und Lieben eines Gymnasialoberlehrers. Die Verfasserin grübelt und forscht nicht gern, Erörterungen psychologischer Probleme liegen ihr fern, dafür besitzt sie das Talent freundlichen Plauderns. So treten uns denn ihre Gestalten allmählich näher, und fesseln sie uns nicht mit zwingender Gewalt, so werden sie uns doch lieb genug, um uns zumuten zu dürfen, an ihrem Schicksal teil zu nehmen. Frau Osterloh gibt sich auch viele Mühe mit der Schilderung des täglichen Kleinlebens; mit hausfraulicher Peinlichkeit werden sogar Geringfügigkeiten erwähnt. An und für sich läßt sich ja dagegen nichts sagen, es kommt aufs Wie an, das Wie ist aber so, daß man recht betrüblich den Unterschied zwischen der schriftstellerischen Darstellungskunst unserer deutschen und z. B. der französischen Unterhaltungsliteratur empfindet, von der in dieser Beziehung unsre Romanschriftsteller ohne Schaden und ohne Beklemmung lernen sollten. So wie hier geschildert ist... nun, ich gestehe, ich gäbe gern manches davon hin, verschaffte mir die Verfasserin dafür dann und wann einen weiteren Ausblick, eine scharf geeckte Charakteristik oder sonst etwas von den guten Dingen, die ja dem germanischen Kunstgeiste näher liegen sollen, als anmutiges Spielen, Gruppieren und Beleuchten. Mein Einwand bleibt aber ganz sicher Geschmackssache; ich möchte schon deshalb keinem die Freude an diesem Buche verderben, weil es ein ehrliches Buch ohne Pose ist.

Annie Bocks „Dora Peters" dürfte jedoch schon strengeren literarischen Anforderungen genügen, als der „Oberlehrer Gesenius." Von vornherein sei es gesagt: auch dieses Werk ist ein anständig und sittsam unterhaltendes Buch ohne besondere Originalität und Tiefe, dafür voll behaglicher Anschaulichkeit und liebenswürdiger Beobachtung. Wenige Leser wiederum, zumal Leserinnen, werden gleichgültig am Edelsinn des Künstlers Robert Schwarz und der Launenhaftigkeit seiner schönen Dora vorübergehen. Anfang und Ende ihrer Liebe sind mit allen dazu gehörigen Ingredienzien nett, oft auch wirklich beinahe fein beschrieben. Beschrieben, sage ich, sorgfältig bis aufs Tüpfelchen beschrieben, nicht anschaulich vor unsere Augen aufgebaut. Man möchte all diesen schreibenden Frauen das „bilde, Künstler, rede nicht" zurufen — wüßte man nicht, daß sichs da um Fragen des Könnens handelt, das nicht nur vom Fleiß, das auch von der Begabung abhängig ist.

Anders tritt uns Maria Janitschek entgegen. Sie ist Künstlerin. Ganz Künstlerin? Jedenfalls wuchert sie schlecht mit dem anvertrauten Pfunde. Neben den großen Vorzügen zeigt das neueste Werkchen Eigenschaften, die es für viele ungenießbar machen dürften. Wie beim Hypnotisieren wird der Blick auf einen Punkt gelenkt, und dieser eine wird immer wieder so scharf und grell beleuchtet, daß alles andere rings herum im Dunkel verschwindet. Dieser eine Punkt ist das Geschlechtsleben des Weibes. Sieben Erzählungen drehen sich um eine und dieselbe Angel. Dadurch entsteht eine Einförmigkeit, über deren Wiederholungen, doch auch eine raffinierte schriftstellerisch-dichterische Technik nicht hinweghelfen kann,

Digitized by Google

und die das Unerquickliche des Stoffes so aufdringlich macht, daß ich wenigstens mich eines Widerwillens wie vor einer Prostitution im Geiste nicht erwehren kann. Wenn sich Hysterie und Perversität die Hand reichen, hat der Leser wohl doch das Recht sich zu weigern, der dritte im Bunde zu sein. Er geht ungern von Maria Janitschek, denn sie ist eine hervorragende Frau von starkem heißblütigen Temperamente. Die Skizze „In Weiß" darf man, glaube ich, ein Meisterstück nennen. Nach den sieben überpfefferten Gerichten sehnt man sich aber nach etwas, das den Geist nährt, nicht nur reizt. Und so legt man schließlich unbefriedigt das Buch aus der Hand, in dem das stoffliche und künstlerische Interesse abwechseln statt zu verschmelzen, in dem man sich bald vor psychiatrischer Lektüre, bald vor Poesie fühlt, ein Buch, das jedenfalls kein einheitliches Ganzes ist.

Wer, wie ich, gezwungen ist, sich andauernd mit sogenannter Damenliteratur zu beschäftigen, muß sich vor einer leisen Resignation, noch mehr vor einer weichlichen Toleranz hüten. Nicht allzu oft kann man überzeugungsvoll mit aufgemunterter Tonhebung sagen: recht nett, ganz hübsch, wirklich fein. Ganz selten drängt sich ein energisches: Gott sei Dank, das ist einmal etwas, auf die Lippen. Als ich hundert Seiten von Hedwig Dohms „Sibilla Dalmar" gelesen hatte, fand ich diese erlösenden Worte und, am Schlusse des starken Bandes angelangt, möchte ich mein frohes Urteil nur etwas beschränken, keineswegs aber aufheben.

„Thatsächliches" aus dem Buch läßt sich nicht gut mitteilen, weil es sehr wenig davon enthält. Es erzählt in Tagebuch- und Briefform vom Leben Sibillas. Als Kind plaudert sie von Schule und Schulfreundinnen, schilt über die Lehrer und klagt über Müdigkeit. Ein feines, blasses Gesicht mit dunkeln Augen blickt zwischen den Zeilen hindurch, ein Bildnis wie von Dora Hitz gemalt nach einem Kinde, das nie ein Kind gewesen ist. Mit 16 Jahren feiert sie trotz der jüdischen Abstammung als Ballkönigin Triumphe; der leichtsinnige Vater sonnt sich im Glanze der jugendschönen Tochter, die schwache Mutter verhätschelt das von Huldigungen überschüttete Kind. Sibilla ist klug, klüger als ihre Dutzend-Verehrer, sie liebt Zeitungen mit der Landkarte in der Hand zu lesen, sie treibt Philosophie und Literatur, wie das schöne Frauen treiben. Einen Fehler hat sie — sie ist arm. Das Arbeiten kennt sie nicht, schon das Wort beleidigt ihre zarten Nerven. Was bleibt anderes übrigens, um Jugend und Reize zu bewahren, als eine reiche Heirat? Benno Raphalo ist gut, erzählt lustige Anekdoten, hat Geld — warum also seinen ehrlichen Antrag zurückweisen, nachdem so mancher Vornehmere die arme beauté verlassen und dem jungen Herzen den ersten Liebesschmelz geraubt hat? Das junge Paar lebt in München, zunächst still. Sibilla vegetiert; München schätzt noch nicht das Berliner Phänomen. Das Gold wächst in Bennos Händen, mit ihm Pracht, mit ihr von neuem Sibillas mädchenhafte Schöne. Künstler, Dichter, Grafen, alle spannen sich in malerischer Abwechslung einzeln oder zu zweien vor ihren Triumphwagen. Sie selbst erlaubt es lächelnd, bleibt aber selber kühl bis auf einzelne Nervenaufregungen, Autosuggestionen. Sie liebt es, sich und andere zu ironisieren, über Frauenschicksal und Lebensungerechtigkeit zu philosophieren, vor allem mit sich und jedem anderen zu kokettieren. Stets lieben müssen, nie lieben können, das ist ihr Los, Müdigkeit an Körper und Seele ihr Fluch. Da tönt mitten in das dämmernde, klingende und duftende Gesellschaftsleben ein Naturlaut, in der haute volée der crème erscheint ein blonder Herkules, ein sozialistischer Redakteur -- dem scheint die Weltdame Sibilla das echte, reine, freie Weib. Und ihr ists anfänglich Ernst, dann ein besonderer Sport, den sozialistischen Drachentöter am seidenen Fädchen zu leiten. Schließlich wird sie doch in freier Liebe sein Weib, gibt ihm ein Kind und stirbt bald darauf. Gab sie sich ihm aus Liebe, aus Verzweiflung, aus Enttäuschung? Es hat alles mögliche mit hineingespielt. Daß sie „nervös, kapriziös, bezaubernd, abstoßend, Vampyr, Sphinx u. s. w." sei, versteht sich ihr selber von selbst. „Ich bin von einer feinen, heimlich lauernden, grausamen Neugierde, kapabel, das Herz eines Menschen zu martern, aus Neugierde, was dabei herauskommen wird." Sie sieht eine neue Zeit heraufdämmern und sehnt sich nach ihr, und ist doch so sehr das kranke Kind der alten, daß sie viel zu zerfahren, zu zerrissen, zu schwach ist, der Zukunft irgendwie entgegenstreben zu können.

Die Darstellung dieser Hauptgestalt erscheint mir meisterhaft; ich möchte jedem raten, sie scharf zu betrachten, der vor dem Dunkel in unserer modernen Gesellschaft kein Auge zu schließen braucht. Für Schwache und Schwankende ist das Buch nicht geschrieben; solchen, zumal hysterischen Frauen, wäre es eine gefährliche Lektüre. Der Gesunde wird eine gesunde Schilderung kranker Menschen und kranker Zustände darin finden. Ein künstlerischer Mangel des Werkes ist, daß Hedwig Dohm auf die Menschen ihres Herzens, auf die Verfechter der neuen Zeit zu einseitig Licht gesammelt hat, so daß sie dadurch zuweilen unwahr scheinen. Aber es ist ein großer innerer Reichtum in dem Buch, eine Fülle, die mit sprudelnder Lebendigkeit ans Licht tritt. E.

Die Magyarin. Erzählung aus dem ungarischen Räuber-Leben von Adam Müller-Guttenbrunn. (Leipzig, Georg Heinrich Meyer.)

Der frühere Direktor des Raimund-Theaters, der nicht nur um das österreichische Bühnenwesen im engeren Sinne, sondern durch seine treffliche Kritik auch um die deutsche Literatur in Österreich überhaupt so verdient ist, tritt hier wieder einmal als Erzähler auf. Eine Liebesgeschichte, die mit zwei Toten und einem Grabe schließt, umrahmt da ein Kulturbild aus der Zeit der Besetzung Ungarns durch deutsch-österreichische Soldaten, in den fünfziger Jahren. Obgleich der kleinen Geschichte dichterische Eigenschaften nicht abzusprechen sind, sehen wir ihren größten Wert in der ganz vortrefflichen farbigen Schilderung des eigentümlichen Stückes Kultur, in dem sie spielt. In dieser Beziehung ist die Erzählung ganz ungewöhnlich gut.

Reinheit. Novellen von Wilhelm von Polenz. (Berlin, F. Fontane & Co.)

Nach dem geradezu bedeutenden „Büttnerbauern" Wilhelms von Polenz dürfen diese Skizzen und Erzählungen vielleicht als Zwischenstücke betrachtet werden, die der Dichter vor neuer großer Arbeit gleichsam zur Erholung geschrieben hat. Sie sind nach Ansprüchen und Leistungen verschieden und so verschieden auch hinsichtlich ihrer Grundstimmungen, daß wir vom Schwankhaften bis zum Lyrisch-Elegischen geführt werden. Aber überall lohnt sich das Lesen, und das Beste ist auch hier wirklich fein, eigenartig und dichterisch.

Digitized by Google

* Schriften über Literatur.

Grundzüge der deutschen Literaturgeschichte für höhere Schulen und zum Selbstunterrichte. Von Prof. Dr. Gotthold Klee, Oberlehrer am Gymnasium in Bautzen. (Dresden, Georg Bondi, geb. 2 Mk.)

So lange ich in deutscher Literatur unterrichtete, hat es mich immer am meisten gewurmt und empört, daß ich gegen meine feste Ueberzeugung den Schülern auch über deutsche Dichtung abfragbaren Stoff einbläuen mußte, anstatt sie in erster Linie in den Geist und in das Verhältnis der Dichtungen einzuführen und ihren Geschmack bilden zu dürfen. Das Examen ist das drohende Gespenst, das den Lehrer abhält, sein Bestes zu geben; Geschmacksbildung ist kein Gegenstand, der sich abfragen läßt; dagegen stehen Lehrer, Schüler und Schule glänzend da, wenns im Examen Schlag auf Schlag geht: „Wann und wo wurde Johann Ludwig Gleim geboren?“ „1719 zu Ermsleben!“ „Wohin hat Paul Fleming seine große Reise unternommen?“ „Nach Rußland und Persien 1635–39.“ „Welches ist das Hauptwerk von Hans Michael Moscherosch?“ „Die wunderlichen und wahrhaftigen Berichte des Philander von Sittewald, herausgegeben seit 1640.“ Auf diese triste Abfragerei muß der Unterricht eingestellt werden, wenn anders er „für das Examen“ fruchtbar sein soll. Ob aber der Schüler gelernt hat, die Seichtigkeit eines Julius Wolff oder Georg Ebers von der gehaltvollen Tiefe eines Greif, eines Raabe, eines Keller mit Bewußtsein zu unterscheiden, jene ehrlich zu verabscheuen, diese in der Fülle ihrer Schönheit zu genießen, das ist gleichgiltig fürs Examen, braucht also auch nicht gelernt zu werden. Nun wissen wir natürlich recht wohl, daß es eine Anzahl vortrefflicher Lehrer gibt, die mit Eifer und Erfolg bemüht sind, außer dem literarischen Lernstoff den Schülern auch nach Möglichkeit Sinn und Verständnis für echte Poesie zu erschließen. Indes die große Mehrzahl ist durch die öde Methode, nach der ihnen meist auch auf der Universität Literatur und Poesie vorgeführt worden sind, so einseitig gedrillt für die formal-philologische Behandlung, daß ihnen das Verständnis für den Kern des Poetischen einfach abgeht. Der Spott, mit dem ein hoher Schulbeamter von der Verarbeitung des Goethischen Gedichts Johanna Sebus in einer Schulstunde, der er beigewohnt, zu erzählen pflegt, ist völlig gerechtfertigt. Ein Schüler des trefflichen Rudolf Hildebrand wird dieser Johanna Sebus-Interpret allerdings wohl nicht gewesen sein. Trotz aller Mißgriffe müssen aber nach wie vor die Forderungen aufgestellt werden: die Einführung in die Poesie selbst muß die Hauptsache des literarischen Unterrichts sein oder werden; die Entwickelung, die Geschichte muß Nebensache sein, darf keinenfalls auf Kosten der Erschließung des Verständnisses für Poesie bevorzugt werden. Viel wäre gewonnen, wenn der Unterricht in Geschichte und Deutsch immer in einer Hand läge und wenn alles Literaturgeschichtliche soweit nur immer möglich mit der Geschichte und Kulturgeschichte verbunden würde! Für Walther von der Vogelweide gewinnt man ein ganz anderes Verständnis, wenn man ihn im Anschluß an die Hohenstaufen behandelt (vgl. Panniers Uebersetzung der Waltherschen Gedichte nebst Einleitung, Reclam-Ausgabe); Gleim, Kleist, Ramler, Schubart erhalten Relief und Wert, wenn sie an Friedrich den Großen und den siebenjährigen Krieg angeschlossen werden (vgl. O. Güntter, Lessings Philotas und die Poesie des siebenjährigen Kriegs, Sammlung Göschen); die Schilderung des dreißigjährigen Kriegs gewinnt an Anschaulichkeit, wenn der Simplicissimus herangezogen wird; die Dichter der Freiheitskriege sollte man ebenfalls in der Geschichtsstunde behandeln, um dadurch das Kulturbild Deutschlands zur Zeit Napoleons zu vertiefen und zu erweitern; Seumes Leben, Szenen aus Schillers Jugenddramen können die Verhältnisse in deutschen Landen vor der französischen Revolution in helleres Licht setzen; die Sehnsucht nach Wiedererrichtung des deutschen Reiches in unserem Jahrhundert läßt sich vielfach in der Poesie nachweisen, u. s. w., u. s. w. Eine derartige Verbindung zwischen Geschichte und Literatur habe ich immer weit fruchtbarer gefunden, als die getrennte systematische Behandlung der Literaturgeschichte, bei der für den Schüler so viele leere Namen und Zahlen einfließen, die ohne Zweck und Nutzen dem Gedächtnis eingeprägt werden müssen und bald wieder vergessen werden. Bei der bekannten Trennung der Fächer ist freilich nicht zu hoffen, daß auf dem Gebiete des Literaturunterrichts so bald ein Wandel eintreten werde.

Gotthold Klees Buch bedeutet nun allerdings einen starken Fortschritt auf dem Gebiete der Schullehrbücher für die deutsche Literatur. Es beruht auf gründlicher Sachkenntnis und schleppt nicht die zahlreichen Fehler und Irrtümer weiter, die z. B. Kluges Geschichte der deutschen Nationalliteratur enthält. Es ist lebendig und frisch geschrieben, und der Geist warmer Liebe und Verehrung für die deutsche Dichtung und ihre Vertreter geht durch das ganze Buch. Verbannt sind auch die von Kluge und Andern gepflegten Inhaltsangaben, die als bequeme Eselsbrücken dem Schüler das eigene Lesen entbehrlich machen. Alles Vorzüge, die der Kleeschen Arbeit eine baldige weite Verbreitung in den höheren Schulen sichern. Der Verfasser erzählt auch im Vorwort, daß er nach Vollendung seiner Handschrift aus pädagogischen Gründen das Ganze wohl um 50 Druckseiten gekürzt, etwa ebensoviele Schriftstellernamen, darunter einige ihm sehr teure, gestrichen und die Hinweise auf Ausgaben, Biographien u. s. w. getilgt habe. Letzteres billigen wir nicht. Dagegen konnte unseres Erachtens noch gar mancherlei gestrichen werden, was als geschichtlicher Ballast weiter geschleppt wird. So könnten die lateinischen Dichtungen der Geistlichen (§ 21) mit ein paar Zeilen abgemacht werden. Alphart und Laurin (§ 33), eine Reihe der kleineren volkstümlichen Epen (§ 34), mehrere Minnesänger, die dem Schüler nur Namen ohne Inhalt sind, die Mystiker und manches andre sollte ohne weiteres gestrichen werden. Auch im dritten Teile finden sich (z. B. in §§ 52, 53, 54) Partien, denen zum Nutzen unserer gequälten Jugend der Rotstift nicht schaden dürfte. Der Lessingsche Laokoon sollte etwas mehr unter die Lupe genommen werden (vgl. Konrad Lange, die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend). Klee würde sich entschieden ein noch höheres Verdienst um die deutsche Jugend erwerben, wenn er mindestens noch 50 Namen striche, wenn er namentlich in den älteren Perioden alle die Dinge, die bloß wissenschaftlichen Wert haben und für unsere Zeit sonst nichts mehr bedeuten können, entweder gar nicht oder nur in Anmerkungen erwähnte. Auch solche Dichter und Schriftsteller, die traditionell in der Literaturgeschichte als tadelns- und verabscheuenswürdig dargestellt werden, könnten ohne Schaden wegbleiben. Gerade weil Klees neues Buch die beste Schulliteraturgeschichte ist, die wir gegenwärtig haben, hoffen wir zuversichtlich, daß die neuen Auflagen durch

Digitized by Google

weitre Ausscheidung unnötiger Ueberbürdungsstoffe sich noch immer besser gestalten werden. Sehr erfreulich ist, daß Klee die Literaturgeschichte bis in die unmittelbare Gegenwart führt. Ueber die Auswahl der lebenden Dichter, die er hereinzieht, wollen wir nicht mit ihm rechten. Man könnte das wohl — aber eine gewisse Willkür wird sich hier schwerlich vermeiden lassen.

Paul Schumann.

Literarische Begegnungen. Zehn Dichterprofile von Alfred Beetschen. (Zürich, Th. Schröter.)

Die „Begegnungen", die Alfred Beetschen mit Dichtern gehabt hat, spielen sich zumeist auf Schweizer Boden ab, und gerade das macht sie uns interessant. Sie lehren uns, daß das Land Kellers und Meyers noch einige originelle Persönlichkeiten besitzt, die als solche und als Dichter unsere volle Beachtung verdienen. Den Kunstwartlesern ist eine davon, die Karl Spittelers, wohl bekannt — gerade sie aber werden gern auch von dem Menschen Spitteler hören und sich freuen, wenn wieder einmal weitere Kreise auf diesen eigenartigen und selbstherrlichen Poeten aufmerksam gemacht werden. Weniger bekannt sind im Norden der Dramendichter Arnold Ott, der Lyriker Drammor (Ferd. v. Schmid, bei dessen Begräbnis Beetschen eine mehr komische als interessante Rolle gespielt hat), der Dialektdichter Meinrad Lienert, der Bauernpoet Joseph Joachim, alle Charakterköpfe von knorriger Eigenart. Wahrlich, man möchte wünschen, es käme mehr von dieser stammverwandten Poesie zu uns herüber, als von der Seine und dem hohen Norden, mit deren Produkten der literarische Markt nachgerade überschwemmt wird. Von den Begegnungen bleiben noch zu nennen die mit K. F. Meyer, J. V. Widmann, H. Lingg, Laura Marholm und Ola Hanssen. Beetschen thut manchen Blick hinter die Kulissen — und nicht alle diese Blicke verdienten, beschrieben zu werden. Auch über die Art des Berichtes, die zumeist sachlich, doch auch hier im Stile der Hymne, dort ironisch, dort kokett ist, ließe sich streiten. Aber, — und das ist die Hauptsache — Beetschen versteht es, für seine Sache zu interessieren, und da seine Sache gut ist, folgt man ihm gern, wenn einem auch der Pfad nicht immer behagt.

Leonh. Lier.

Bildende Künste.

* Berichte über bildende Kunst.

Münchener Bericht.

Jeder unserer Leser liest außer dem Kunstwart noch andere Zeitungen und Zeitschriften und findet da ausführliche Berichte über die Ausstellungen. Ich kann mir hier also die Mühe des Versuches sparen, den Leser mit allen tüchtigen Einzelleistungen bekannt zu machen, und darf mich mehr an das Typische halten, soweit es geeignet ist, vom Wesen der heutigen Kunst einen Begriff zu geben. Ich schicke das voraus, da unter den 2000 Werken, die beide Ausstellungen vereinigten, ganz gewiß 1000 sind, die „genannt zu werden verdienen", wo diese Aufgabe im Plane liegt. Hier liegt es nicht im Plan; möge man sich also im Verfolgen dieser Zeilen nicht wundern, dies und jenes Gute oder Ausgezeichnete nicht genannt zu finden — ich will lediglich Beispiele für Typisches geben.

Ferner möchte ich hier zunächst dem Glaspalast und der Sezession nicht getrennte Berichte widmen. Ich will mich nur mit dem Gesamtbild der Münchener und der auswärtigen Kunst beschäftigen, und diese ist in beiden Ausstellungen vertreten. So wichtig der Künstlerstreit an sich auch ist, so hätte er für diese allgemeine Schätzung doch keinen Wert; ein Abwägen der beiden Ausstellungen unter sich mag dann eine eigene Arbeit sein.

Das, was wir Zeitgenossen von unserer „modernen Kunst" am sichersten wissen, ist, daß jene Künstler, die in der möglichst unbefangenen und rein objektiven Nachbildung der Natur ihr Ziel sahen, und besonders diejenigen, die diese Natur von neuen Seiten zu schildern suchten, das Fundament legten für die Möglichkeit einer neuen Kunst. Der Höhepunkt dieser Bemühungen ist nun wohl schon seit einem Jahrzehnte vorbei. Bilder, die allein aus der Freude daran gemalt sind, daß man Luft und Licht mit ungewohntem Schein der Wirklichkeit überhaupt darstellen kann, findet man auf den Ausstellungen kaum noch; mir wenigstens ist keines im Gedächtnis geblieben. Es geht hier wie beim Ei des Columbus; jetzt, wo ein Können feststeht, ist es nichts Neues mehr, dieses Können anzuwenden, da ein jeder nur einigermaßen Begabte es bei einem guten Lehrer sich aneignen kann — wenn das auch immerhin schwerer ist, als ein Ei auf den Kopf zu stellen.

Jene Suchenden und Lernenden hatten sich damals, um einesteils ihr Ziel möglichst klar zu bezeichnen, anderenteils um sich durch nichts anderes von ihrer vermeintlichen Hauptsache ablenken zu lassen, eines jeden stofflichen Interesses entledigt. Das brachte mit sich, daß sie sich möglichst einfache und nichtssagende Motive wählten, um nun um so mehr durch die Kunst ihrer Darstellung zu wirken. Wenn es auch einige Große gekonnt hatten, trotz dieser Askese zur Seele des Menschen zu sprechen, so war das doch ein Programm, das auf die Dauer unhaltbar war. Die Kunst hat es stets mit der sinnfälligen Schönheit zu thun gehabt, und wenn auch die Darstellung der Nüchternheit durchaus nicht aus ihrem Gebiet — das ja alles umfassen darf — gestrichen werden soll, so war ihre Alleinherrschaft doch eine Tyrannei.

Auch von dieser Farben- und Formenfreudlosigkeit wird man auf den Ausstellungen wenig finden. Galt es früher als ein Zeichen für den Ernst des Strebens, für seine Geschicklichkeit nicht noch etwas Naturschönes als Pathen anzurufen, so ist jetzt einfach die Voraussetzung an einen tüchtigen Schüler, der zum eigenen Schaffen schreiten will: das Handwerk zu können. Von den ausstellenden Künstlern wird keiner mehr den Versuch machen, allein das handwerkliche Können zu beweisen. Man verweist immer entschiedener Studien von den großen Ausstellungen, wo sie nicht hingehören, in die Skizzenausstellungen.

Am meisten findet man noch Bilder mit dem objektiven Studiencharakter auf dem Gebiet der Landschaft. Diese hat ja die meisten Bausteine für die moderne Kunst geliefert und thut es auch jetzt noch, wenn sich auch das allgemeine Programm heut unverkennbar mehr und mehr der menschlichen Gestalt zuwendet. Aber der Grundzug ist jetzt der: die Maler begnügen sich nicht mehr mit der sachlichen Wiedergabe; fast sämtliche bedeutenderen wenigstens streben danach, nicht so das, was sie optisch mit dem Auge sahen, sondern das, was sie vor der Natur fühlten, möglichst klar zum Ausdruck zu bringen, wenn sich auch das Werk noch durchaus an die reale Erscheinung der Natur hält und direkt auf das

Digitized by Google

Studium derselben zurückzuführen ist. Zum zweiten tritt folgendes immer stärker und stärker hervor: man strebt mehr nach Bildwirkung. Noch vor zwei Jahren sah man sehr viele Arbeiten, die einem empfindlichen Auge nicht wohl, sondern wehe thaten. Es war unbillig, diese kritiklos zu verwerfen, denn es waren eben notwendige gymnastische Uebungen, die man zum Lernen sich gegenseitig zeigen durfte und die nur Fanatiker für Proben endgiltig erreichter Ziele halten konnten. Da waren z. B. Tafeln, die als ihren einzigen Daseinszweck zeigten, wie das Flimmern der Gegenstände in sonnendurchleuchteter Luft sich im menschlichen Auge farbig darstellt, oder wie das Auge, durch ein starkes Licht geblendet, die Gegenstände ringsum nicht wahrnimmt. Das zeigten sie nun auch in hohem Grade, ohne indessen irgendwie ästhetisches Wohlgefallen zu erzeugen. Es waren Uebungen, mit denen sehr wohl die Brücke zu höheren Leistungen geschlagen werden konnte, die aber, obwohl sie als Bilder auftraten, doch durchaus keine Bildwirkung hatten. Ich will hier keine Dogmen aufstellen; aber es scheint doch gewisse Bedingungen zu geben, die auch für den ärgsten Fortschrittler nicht aus der Welt zu schaffen sind, und dahin gehört auch die Bildwirkung. Die Alten wußten in ihrer Tradition ganz genau, was das heißt, und man kann, ohne reaktionär zu sein, von ihnen lernen. So lange der Begriff Bild feststehen wird, wird man beim Bilde eine gewisse „Teppichwirkung", die in ihrem harmonischen Klang das Ganze erst zu einer erfreulichen farbigen Fläche macht, nicht entbehren können. Und dem werden die Künstler heute doch immer mehr gerecht, ohne die Alten in ihren Mitteln nachzuahmen, vielmehr ganz mit ihren neuen Ausdrucksformen, die durch das vorhergegangene Studium des Lichts und der Luft entstanden sind. Ich kann hier nicht, ohne zu sehr vom Thema abzuschweifen, den Begriff Bildwirkung breiter erörtern, Thatsache ist jedoch, daß sie in der schlichten Abschrift eines Naturausschnittes noch lange nicht liegt, sondern einer durchaus schöpferischen umwandelnden Thätigkeit entspringt. Diese beiden Faktoren, das Hineintragen der individuellen Empfindungen und die Umwährung zur Bildwirkung sind nun die ersten, die allerersten Bausteine vom Fundament aufwärts zum Stil. Wenn die Verhältnisse es möglich machen, daß diese Bestrebungen langsam organisch ausreifen, ohne künstliche Beschleunigung, so könnten die ersehnten Früchte nicht ausbleiben. Von dem künstlichen Vorwärtshetzen, das den Keim des Todes in die junge Frucht zu legen droht, sprechen wir später; sehen wir jetzt erst nach, wieviele ehrliche solide Baumeister unter den Künstlern dieses Jahr zu finden sind.

Die Landschaft bietet vielleicht am meisten ein Vorbild, das genau, wie es die Natur darbietet, ohne Um- und Aufbau nachgebildet werden kann, bei der man am leichtesten der Bildwirkung gerecht wird und in der der nervöse moderne Mensch am liebsten seine seelischen Stimmungen verklingen läßt. So finden wir unter dem wirklich Wertvollen ungemein viele gute Landschaften, die dem schlichten Naturstudium ihr Dasein verdanken und doch dabei kraftvolle individuelle Aeußerungen sind. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, etliche spezielle Werke einzuteilen in solche mehr objektiven und mehr subjektiven Charakters; sehen wir dafür einmal nach, mit was für Problemen man sich diesmal abgegeben hat.

Man rühmte den Alten stets ihre wundervolle koloristische Haltung nach. Auch die Modernen haben jetzt eine solche gefunden, wenn sie auch anders aussieht. Nicht allein nachgedunkelter Firniß, der Galerieton, macht den Unterschied, sondern man hat thatsächlich neue Harmonien gefunden, die mit Worten zu beschreiben allerdings schwer fallen dürfte. Die besten unserer führenden Künstler haben sich von der Buntheit, die als Reaktion der Farblosigkeit hereinzubrechen drohte, schon wieder frei gemacht; sie suchen in starken, aber wohlthuenden Tönen ihr Ziel. Es sind starke, oft mächtige Töne, die durch das Medium der Luft gemildert sind: die Eroberung der Modernen, die Darstellung von Licht und Luft ist zu ihrer natürlichen richtigen Verwendung gekommen und hat sich mit der Forderung nach Bildwirkung vereinigt. So sucht man auch in der Landschaft mit Vorliebe jene Stimmungen, in denen starke, aber wohlthuende Farben zum Ausdruck kommen. Da gibt der Abend mit seinen tiefen Tinten bevorzugte Motive oder schwere Wolkenhimmel mit ihren Wirkungen auf die Erde, oder das Spiel des Lichtes, wenn der Sonnenball sich zum Untergange neigt. Man liebt, das bleiche Licht des Mondes zu beobachten, wie es die weißen Mauern aus dem Dunkeln auftauchen läßt, liebt es, die Märchenschlösser zu malen, die sein ungewisser Schein uns vorgaukelt. Des weiteren aber ist man mehr als je seiner Heimat treu geblieben, holt aus den Gauen seine Motive, die einem am meisten ans Herz gewachsen sind, und bedenkt dabei, daß das für den Deutschen zumeist nicht Holland oder Italien, sondern eben Deutschland ist. So wird unsere schöne Heimat wie noch nie mit einer Hingebung und Liebe geschildert; es ist eine Freude, zu sehen, wie hundert Augen da hundert Schönheiten und ein jedes seine besonderen zu entdecken hatten. Das Herz geht einem auf bei diesem Reichtum an verborgener Schönheit, die unser Land seine Söhne finden läßt, ein Land, das eben so herb wie anmutig, ebenso knorricht wie weich und träumerisch und das herrlicher als irgend ein anderes ist, wenn es mit den Augen der Liebe gesehen wird.

Einer der deutschesten war schon seit Jahren Palmié, der auch diesmal wieder zwei der besten Landschaften im Glaspalast beigesteuert hat. Mit sehr großer Geschicklichkeit begabt, bringt er fast elegant gemalte, aber doch kräftige Landschaften, eine wundervolle Baumgruppe von edlen Formen, bei hereinbrechender Nacht, in die hinein mächtige Wolkenmassen ziehen und sich türmen, während vorn ein Gewässer schweigend liegt. Auch das zweite ist ein Nachtbild, über dem die ganze Poesie der deutschen Mondnacht ausgebreitet liegt. Ein anderer der besten ist Reiniger, der die Motive seiner schwäbischen Heimat entnimmt und die Ufergelände des Neckar „wie mit der Keule" hinmalt. Sein kleines Bild von diesem Jahre ist gut, erreicht aber doch nicht manche seiner früheren Leistungen. Zwei der besten Arbeiten kommen aus Karlsruhe, von den beiden früheren Münchenern Pützelberger und Kalkreuth. Der erstere ist bekannt dafür, daß er über jedes seiner schlichten Werke einen Hauch von tiefer Poesie zu breiten weiß, die das Merkmal des echten Künstlers ist; der letztere überrascht durch die Innigkeit, mit der er einen Blumengarten nach dem Gewitter, während sich noch der Regenbogen durch die wassergeschwängerte Luft spannt, zu schildern weiß. Von den übrigen Karlsruhern ist vielleicht noch Volkmann hervorzuheben, vielleicht auch Grethe. Karlsruhe steht im Rufe, von Zeit zu Zeit einmal zu stagnieren, bis ein neuer Antrieb das Leben wieder in Fluß bringt. Ge-

Digitized by Google

wöhnlich kommt dieser Antrieb durch eine neu herangezogene Kraft, die so lange wirkt, bis entweder die allmählich wieder beginnende Stagnation den Mann lähmt oder dieser sich resigniert zurückzieht. Das ist häufig so in kleinen Städten, wo die leicht zu erreichende lokale Verherrlichung den Ehrgeiz rasch befriedigt und das stille ruhige Leben etwas Einschläferndes hat. Möge die neue Erhebung in Karlsruhe von recht langer Dauer sein; die Früchte, die sie gezeitigt hat, versprechen das Beste.

Düsseldorf hat manches mit Karlsruhe Verwandtes, nur daß dort der Markt eine noch größere Rolle spielt. Bei weitem das Meiste, was von dort kommt, ist belanglos, einiges wenige allerdings gehört zu dem Besten, was überhaupt da ist, wie u. a. was Jernberg gibt, der in kräftigen, starken Tönen das Land am Nieder-Rhein schildert, oder Dirks, Kampf u. a., die ähnliches malen. Das Streben dieser Düsseldorfer geht weniger in die Tiefe, aber sie zeigen so viel handwerkliche Tüchtigkeit und Feinheit, sie halten sich so streng und ernst an die Natur, daß ihre Thätigkeit eine segensreiche sein muß. Die große Mehrzahl aber der Düsseldorfer Bilder zeigen dieses intime Verhältnis zur Natur nur scheinbar, d. h. sie sind aus einer Tradition herausgemalt, deren Begründer wohl jenes innige Verhältnis hatten, während es den Nachahmern verloren gegangen ist. Mehr als irgendwo sind in den Düsseldorfer Sälen echte Schulbilder, deren Autoren sich ja sehr wohl zu Persönlichkeiten entwickeln können, die aber noch keinen Ansatz zu dieser Entwickelung zeigen und deswegen in dem internationalen Wettstreit nicht in Betracht kommen.

Eine neue, sehr beachtete Künstlergruppe sind die Worpsweder. Ihre Kunst ist durch und durch gesund, denn sie entsproßt der Erde, auf der sich die Künstler angesiedelt haben. Wenn nun in Zukunft ihr Streben noch mehr in die Tiefe, als in die Breite gehen wird, und wenn ein gutes Geschick die Kolonie vor weiterer Vergrößerung behütet, dann wird man den Begründern Mackensen, am Ende, Overbeck, Modersohn, Vogeler vielen Dank wissen müssen. Nur darf ihre Kunst nicht zu einem Rezept, einer Schultradition erstarren. Es gibt Leute, die die ersten Anfänge zu einer solchen zu bemerken glauben. Immerhin enthält der Worpsweder Saal die respektabelsten Landschaften, die im Glaspalaste zu finden sind.

Wir werden der Landschaftsmalerei noch unsern nächsten Bericht widmen.

Schultze-Naumburg.

Darmstädter Bericht.

Ich wünschte, ich könnte Ihnen auf Ihre Erkundigung nach den Verhältnissen der bildenden Kunst und des Kunsthandwerks in Darmstadt eine erfreuliche Antwort geben. Aber von Beachtung, Würdigung, Förderung unserer bildenden Künstler kann wenig die Rede sein; es geht ihnen wie unserm früh verstorbenen Heinz Heim, der auswärts bekannt und geschätzt war, aber in der engeren Heimat, wie man vom Propheten sagt, nichts galt. Und wir haben zwar jetzt nicht mehr so viel Maler in Darmstadt wie früher, als die Stadt nur halb so groß war — eine gewiß betrübliche Thatsache, die zu denken gibt — aber doch noch einige recht tüchtige, die so ziemlich alle ihre Studien in München gemacht haben, Männer wie A. Noack, H. Kröh, Wilh. Horst, C. Grosch, H. Schlegel, P. Schäfer, C. Groll. Sie alle wissen von den traurigen Kunstzuständen in der hessischen Residenz ein Liedchen zu singen. Zwar gibt es hier einen „Kunstverein für das Großherzogtum Hessen", der sich laut § 1 seiner Satzungen die Aufgabe gestellt hat, zunächst die Kunst im Großherzogtum Hessen zu fördern, Kunstfreunde und Künstler in ihren Bestrebungen anzuregen und die letzteren durch Aufträge und den Ankauf ihrer Werke zu unterstützen. Aber die „Anregung" dieses Vereins auf das Publikum ist so gering, daß in der „Darmstädter Kunsthalle" so gut wie nichts verkauft wird. Und wie schwerfällig er im übrigen arbeitet, möge Ihnen der letzte Rechenschaftsbericht von 1895 beweisen: bei einer Einnahme von beinahe zwanzigtausend Mark sind für den Ankauf von Kunst-Gegenständen ausgegeben worden, sage und schreibe: 3235 Mark und 35 Pfennige.

Hat man schon für die sogenannte „hohe Kunst" wenig Interesse, so steht es mit dem Kunsthandwerk noch weit schlimmer. Was ein blühendes Kunstgewerbe schon wirtschaftlich, schon für den materiellen Wohlstand eines Landes bedeutet, das beweisen ja, abgesehen von der früheren Blütezeit Frankreichs und Italiens, Bayern und Württemberg, das könnte den Darmstädtern insbesondere das nahe Baden beweisen, welches das Wachsen seines Wohlstandes nicht an letzter Stelle der Förderung seines heimischen Kunstgewerbes verdankt. Eine jede Kunstindustrie ist dort in hervorragendem Maße vertreten und wird vom Staate aufs kräftigste unterstützt. Zahlreiche Aufträge seitens des Landesherrn sowie kunstsinniger Privater wandern geradewegs in die dortigen kunstgewerblichen Ateliers und die Künstler sind fortgesetzt vollauf beschäftigt. Wer aber in Hessen, in Darmstadt etwas Besseres braucht, der bestellt in Frankfurt, obgleich auch das Kunsthandwerk in Darmstadt immerhin genügend vertreten ist, um sich bei besserer Begünstigung frisch entwickeln zu können. An begüterten Leuten fehlt es in Darmstadt auch nicht, unsere Delikateßläden beweisen das. Aber für das dauernd Schöne, für Ausgestaltung von Haus und Zimmer, da paßt für Darmstadt so treffend wie nur irgendwohin das vom Kunstwart citierte Haushaltungs-Budget eines kinderlosen Ehepaares mit einem Einkommen von 9000 Mark, in dem für geistige und künstlerische Anregung die verblüffende Summe von 50 Mark vorgesehen ist. So werden auch hier — ich rede immer von der vermögenden „Allgemeinheit" — bei sehr hohen Ausgaben für andere Zwecke einmal 50 Mark als Extraordinarium für irgendeine kunstgewerbliche „Zuthat" bewilligt — von wirklicher Begeisterung aber oder nur von irgend welcher innerlichen Teilnahme für solche Dinge ist nichts zu merken. Um so bedauerlicher, als von hier aus eine kunstgewerbliche Zeitschrift in die Welt geht, welche durch die Mitarbeit vortrefflicher Kräfte sich schnell eine einflußreiche Stellung errungen hat, und die wohl geeignet wäre, unsern Architekten und Kunstgewerblern einen Mittelpunkt für reformatorische Bestrebungen zu geben. In mancher Beziehung regt sich jetzt in Darmstadt neues Leben. Auch ein Teil der Presse thut brav das Seine, anzuregen und einzugreifen. Hoffen wir, daß auch auf unserm Gebiete endlich Bewegung erstehe, zunächst einmal durch Gründung eines kräftigen Kunstgewerbevereins, der uns wohl am meisten not thut.

• Von **Bilderbüchern und illustrierten Jugendschriften** war gelegentlich des deutschen Lehrertages in Hamburg eine historische Ausstellung veranstaltet

Digitized by Google

worden — auch ein sichtbares Zeugnis der auf diesem Tag vielfach hervorgetretenen hocherfreulichen Thatsache, daß der deutsche Lehrerstand an der künstlerischen Erziehung der Jugend jetzt viel lebendiger teilnimmt, als früher. Das hebt auch Lichtwark in einem Aufsatze besonders hervor, mit dem er in der „Jugendschriften-Warte“ diese Ausstellung bespricht. Hören wir ihn noch etwas mehr darüber sprechen:

„Diese Ausstellung war der erste Versuch, einen Überblick über die Entwicklung des Bilderbuchs zu geben. Deutsche und ausländische Verleger hatten ihre Publikationen beigesteuert und eine Anzahl einheimischer und auswärtiger Bibliotheken hatte das Material für den historischen Teil der Ausstellung geliefert. Der Katalog führte gegen 2000 Titel auf, die Abteilung der Bilderbogen ungerechnet. Für die Mehrzahl der Besucher war die Übersicht der modernen Leistungen Deutschlands, Englands, Frankreichs und Italiens offenbar von ungewöhnlichem Interesse. Das Material war so reich, daß die beabsichtigte wissenschaftliche Bearbeitung noch nicht unternommen werden konnte. Die Veranstalter mußten sich begnügen, im Katalog die erste Anregung und eine Übersicht des Materials gegeben zu haben.

Was bezweckte die Jugendschriftenkommission mit dieser Vorführung?

Gewiß nicht allein oder in erster Linie die Anregung zur wissenschaftlichen Erforschung des bisher vernachlässigten Gebiets. So wichtig und interessant diese Bearbeitung wäre, lag ihr eine andere Frage mehr am Herzen. Das war der Versuch einer Orientierung über die Qualität der modernen Leistungen, um daran Wünsche und Vorschläge für die fernere Behandlung des Bilderbuchs und der illustrierten Jugendschrift zu knüpfen.

Die bisherigen Arbeiten der Kommission hatten die Thatsache ergeben, daß bei uns neben einzelnen erfreulichen Versuchen und Leistungen eine durch keine ernsthafte Kritik zurückgehaltene Spekulation sich breit machen konnte, der es auf die künstlerische Qualität wenig ankam. Diese Thatsache der aus allen deutschen Gauen herbeigeströmten deutschen Lehrerschaft und dem Hamburger Publikum durch die Anschauung, die schneller und unmittelbarer in das Wesen der Dinge einführt, als das Wort es vermag, klar zu stellen, und sie zu überzeugen, daß auch auf diesem Gebiet unserm Volk mit offener Selbstkritik besser gedient sei als mit chauvinistischer Verhimmelung der eigenen Leistungen, wurde die umfassende Vorführung des Materials veranstaltet. Doch hat die Kommission, die von England, Frankreich und Italien nur eine Auswahl des Besten vorführen konnte, Sorge getragen, daß auch die deutsche Abteilung nur das relativ Beste enthielt.

Die Resultate des Vergleichs der Leistungen haben uns hier nicht zu beschäftigen. Wir haben es nur mit einer Betrachtung der Absichten der Kommission zu thun.

Wie groß die Rolle ist, die das Bilderbuch in der Entwicklung des modernen Kindes spielt, weiß jeder aus eigener Erinnerung und Beobachtung. Den Meisten ist es das liebste Weihnachtsgeschenk gewesen, und es ist wohl nicht zu viel gesagt, daß das Kind, so lange es noch nicht verbildet ist, noch zunächst viel lieber sieht als liest und ein Buch ohne Bilder nicht für voll ansieht.

Und wie sieht das Kind! Mit frischen Sinnen und unübersättigter Seele vertieft es sich in das Bild und genießt es mit einer Inbrunst, die nicht viele Erwachsene vor einem Kunstwerk zu empfinden vermögen. Wer erinnert sich nicht der seligen Stunden, die ihm als Kind die Bücher mit Bildern von Richter oder Speckter bereitet haben, mit welcher Hingebung er die Poesie einer Landschaft mit ihren Wegen über Berg und Thal, mit den Wald- und Feldrainen, den Büschen am Weg, den buschigen Plätzen vor der Thür eingesogen hat. Kein Kraut am Weg, kein Vogel im Busch ist ihm entgangen.

Und diese glückliche Disposition des Kindergemüts sollte nicht mit aller Umsicht gehegt und gepflegt werden, daß sie sich nicht dem Wertlosen und Unwürdigen zuwendet und von der Banalität erstickt oder von der Sentimentalität verbildet wird? Man braucht sich nur einmal die Frage vorzulegen, was es für die Erziehung der deutschen Jugend bedeuten würde, wenn sie nur das Edelste, Tiefste, Kräftigste und Reinste in die Hand bekäme, um die Forderung nach Kritik als berechtigt und notwendig anzuerkennen. Und diese Kritik will ja nicht nur negierend das Schlechte und Unzulängliche ausscheiden, sondern vor allem die wertvollen Leistungen zu erkennen und die deutschen Künstler anzuregen suchen, sich mehr als bisher des Kinderbuchs anzunehmen.

Wir dürfen wohl sagen, daß die Deutschen in Richter, Speckter und Menzel die ersten großen Künstler besitzen, die das Kind zu den Höhen ihrer Kunst heraufgezogen haben. Aber nicht bei uns, sondern, wie so oft, in England wurden die Konsequenzen aus diesen ursprünglich deutschen Ideen gezogen. Und doch wandten sich noch gegen die siebziger Jahren englische Verleger an Speckter, und dem Einfluß Dürers und Richters begegnen wir in den Schwarz- und Weißillustrationen Walter Cranes auf Schritt und Tritt. Es ist sehr zu beklagen, daß wir auf dem in den dreißiger Jahren von uns eingeschlagenen Wege nicht stetig fortgeschritten sind, und daß unsere führenden Künstler es mehr und mehr verschmäht haben, für die Jugend zu sinnen, da sie doch ihrer innersten Anlage nach besonders begabt sind, dem Kinde ein Bild der Welt zu geben.

Es wäre ein köstliches Ergebnis, wenn die Anregungen der Jugendschriftenkommission bei den deutschen Künstlern und bei den Eltern von Erfolg gekrönt würden. Dann dürften wir einer neuen Generation entgegensehen, die aus den Bilderbüchern spielend empfängt, was wir in späterem Alter mit Mühe und Anstrengung uns haben erringen müssen, dann würde das deutsche Bilderbuch ein unendlich wichtiger Faktor in der künstlerischen Erziehung unseres Volkes werden, und die Bildung des Geschmacks, die aus ihm entspränge, würde einer edleren Produktion auf allen Gebieten der Kunst den Boden bereiten helfen.“

Der Kunstwart, der zu den ersten gehört hat, welche die Bilderbücherfrage wieder „aufs Tapet“ gebracht haben, kann all dem Gesagten nur beistimmen. Aber er ist in der guten Lage, zu dieser Sache eine sehr freudige Mitteilung machen zu können: es lebt in Deutschland ein Maler, von dem noch kein Bilderbuch im Handel erschienen ist und von dem nur seine allernächsten Freunde was wissen und der doch der künstlerische Reorganisator der deutschen Bilderbuchkunst werden kann, wie keiner. Wir werden den Lesern von ihm sprechen, sobald eine öffentliche Ausstellung seiner Blätter ihnen ermöglichen wird, unser Urteil nachzuprüfen. Und eine solche steht in Dresden bevor.

Digitized by Google

Vermischtes.

* Ueber das Verhältnis von **Kunst und Kritik** ist in letzter Zeit, und nicht nur im Kunstwart, recht viel geschrieben worden. So wichtig aber ist angesichts unsrer kläglichen Tageskritik diese Frage, daß wir das Thema trotzdem noch lange nicht für „verbraucht" halten. Neue Seiten gewinnt ihm eine Arbeit ab, die Fritz Bley kürzlich in der „Sozialreform" veröffentlicht hat, also an einer für die weitaus meisten Leser auch des Kunstwarts so abgelegenen Stelle, daß eine Heranziehung an unser Blatt doppelt gerechtfertigt scheint. Freilich, der Aufsatz ist lang, wir können auf die theoretische Einleitung nur verweisen. Aber die zweite Hälfte legen wir dem kritischen Nachdenken unsrer Freunde mit dem Folgenden so ziemlich unverkürzt vor:

„Es ist eine Thorheit, wenn Künstler den Nutzen einer verständigen Kritik leugnen; denn dem beirrten und verbildeten Publikum, dem ein künstlerisches Gewissen und ein sicherer Halt auf dem schlüpfrigen Boden der Modeeinflüsse fehlt, ist es dienlich und erwünscht, durch belehrende Kritik in Fühlung mit den ernsthaften Richtungen des Kunstlebens seiner Zeit zu bleiben. Diese erziehende Belehrung kann selbst der normale Laie nicht üben, denn zur Klarlegung der Vorzüge oder Fehler eines Werkes genügt es keineswegs, wie selbst C. F. von Rumohr irrtümlich meint, daß der Urteilende der „unbefangenste, reinste, besonnenste Mensch sei, möge er Künstler, möge er dem äußeren Berufe nach sein, was er will." Der reinste unbefangenste und besonnenste Mensch gerät, wenn er nicht eine starke Begabung für Kritik besitzt, vor einem neuen Kunstwerke in die tödlichste Verlegenheit, wenn er in knappen Worten dessen Vorzüge und Fehler begründen soll. Ja in den meisten Fällen reicht seine Unbefangenheit nicht einmal so weit, daß er den eigentlichen Kunstgedanken des Werkes sofort klar und voll erkennt; er braucht vielmehr meistens lange Zeit, bis er sich in das Werk „hineingelebt", d. h. bis er dem rohen, unverarbeiteten Stoffe die künstlerische Seite abgewonnen hat. Es ist überhaupt mit der Reinheit und Unbefangenheit, die Rumohr als etwas selbstverständliches voraussetzt, ein eigen Ding, ähnlich wie mit dem Naturrecht. Wo nicht ein sicherer Blick für das Künstlerische, ein stärkes Formgefühl, ein freudiges Farbenempfinden, ein feines Gehör für Harmonie als Schutz gegen die Dissonanzen des Tagesgewühles dient, da ist es auch mit der Reinheit, Besonnenheit und Unbefangenheit ein für alle Male nicht weit her! Dem Wesen des Kunstwerkes kommt der Laie auch nicht durch die Eselsbrücke des Vergleiches mit anderen Kunstwerken näher. Aus sich selbst heraus soll das Werk des Meisters beurteilt werden ohne Rücksicht darauf, wie der oder jener Andere eine ähnliche Aufgabe gelöst hat. Dem Künstler kann oft kein bittereres Unrecht zugefügt werden, als wenn Publikum und Kritik ihn mit anderen seines Faches vergleichen. Mindestens ist stets zuvor aus der Absicht des Urhebers heraus das Werk zu beurteilen, ehe solcher Vergleich statthaft erscheint. Die vielverbreitete Meinung, als ob die Kunstkritik durch Vergleichung des Kunstwerkes mit anderen ihre Aufgabe lösen könne, ist ein Irrtum, der offenbar auf Verwechslung der Methode der Kritik mit jener der Kunstgeschichte beruht. Diese freilich handelt durchaus richtig, wenn sie zur Bestimmung der Zeitsignatur eines Werkes dessen Urheber mit seinen Vorläufern, Zeitgenossen und Nachfolgern vergleicht; aber die Kritik, die den inneren Kunstwert eines Werkes ermitteln soll, wird durch solchen Vergleich nur von ihrer Aufgabe abgelenkt. Für sie gibt es überhaupt keinen äußeren Maßstab. Freilich, vergleichen soll der Kritiker das Kunstwerk, aber nicht mit einem anderen Werke, sondern mit sich selbst, mit seinem (des Werkes) Urbilde und eigenem Ideale! Hierzu bedarf es der starken Kraft nachschaffender Phantasie, die eben den Kritiker wie den Künstler vom Laien unterscheidet. Gewiß: eine Kunst nur für Künstler wäre ein Unding; das echte Kunstwerk wird auch auf die breiten Massen wirken: aber ganz verstanden, in seinem Innersten beurteilt kann das Genie nur vom Kongenialen werden.

Welcher Art ist nun das hiezu erforderliche besondere Talent?

Bei der Musik bedarf der Urteilende zunächst musikalischen Gehöres. Insofern es sich um die Geläufigkeit des Urteils handelt, nützt ihm auch die Kenntnis der Harmonielehre und der Musikgeschichte. Mit all dem aber wird man wohl ein Routinier, man schreibt oder versteht wohl eine brave Kapellmeistermusik, aber keine Neunte, kein Freischützgebet, keinen Charfreitagszauber. Denn die dämonische Macht des Genies in der Musik führt weit durch die bloße Technik hindurch auf den allen Künsten gemeinsamen mystischen Urgrund, insbesondere auf das der Musik mit der Poesie gemeinsame Gebiet. Aehnlich steht es mit dem Urteile über Werke der bildenden Kunst. Auch da bedarf es zunächst scharfen Sinnes für Farbe und Form; doch auch da genügt zur Ermittelung des inneren Kunstwerkes die bloße technische Begabung und Erfahrung nicht. Denn die Technik, d. h. die Handhabung des Werkzeuges und Beherrschung des toten Materiales, ist nur Vorstufe, nicht Wesen der Kunst; mit dem geistigen Gehalte, dem Kunstwerke, hat sie nichts zu thun. Diesen geistigen Gehalt hat, wie gesagt, die Musik ebenso wie die bildende Kunst mit der Poesie gemein. Zwar sucht jede von ihnen dem gemeinsamen Kunstproblem eine andere Seite abzugewinnen, da einer jeden andere Grenzen gezogen sind. So wohl man aber auch thun mag, diese Grenzen ins Auge zu fassen, so soll man darüber nicht das freudige Bewußtsein von der Gemeinsamkeit aller Kunst verlieren. Seltsam, daß gerade Künstler so oft diesem Fehler verfallen! Sie, denen ein unbezwinglicher Schaffensdrang den Busen füllt, sollten doch fühlen, daß es Gottes lebendiger Odem, oder — da man vom lieben Gott vor ihnen nicht sprechen darf — die Panpsyche ist, die fortwährend in ihnen schafft an der Kultur des Menschengeschlechtes. Die Wehen und Schmerzen dieses Schaffens, die unabläßlichen Mahnungen des künstlerischen Gewissens, dem „was in tiefster Brust ihm da entsprungen, was sich die Lippe schüchtern vorgelallt, mißraten jetzt und jetzt vielleicht gelungen" erscheint, der drangvolle Kampf um die Wahrheit, Schönheit und plastische Lebendigkeit ihrer Bilder, sie sind nur ein Beweis für den überwältigenden Einfluß jener den Künstlern unbewußten Macht. (Schluß folgt.)

Inhalt: **Nachklänge aus Bayreuth.** — **Rundschau.** — Dichtung. Schöne Literatur. (Oberlehrer Gesenius, Roman von Osterloh. Tora Peters, Roman von Annie Bock. Vom Weibe, von Maria Janitschek. Sibilla Dalmar, von Hedwig Dohm. Die Magyarin, von A. Müller-Guttenbrunn. Reinheit, von Wilh. von Polenz). Schriften über Literatur. (Grundzüge der deutschen Literaturgeschichte für höhere Schulen u. zum Selbstunterrichte. Von Prof. Dr. Klee. Literarische Begegnungen. Von Alfred Beetschen. — Bildende Künste: Berichte über bildende Kunst. Münchener Bericht. Darmstädter Bericht. Von Bilderbüchern u. illustr. Jugendschriften. Vermischtes: Über das Verhältnis von Kunst u. Kritik.

Digitized by Google

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

die bei der Kunstwart-Leitung eingelaufen sind.

Von den bei uns bis zum Schluß des Heftes eingelaufenen neuen Erscheinungen verzeichnen wir hier vorerst die Titel der nachstehenden, und bleibt eine Besprechung, soweit eine solche für die Leser des Kunstwart ersprießlich scheint, vorbehalten.

Achleitner, Arthur, Familie Lugmüller. Dessau, Hofbuchdruckerei von C. Dünnhaupt. 162 SS. Mk. 2.—

Annuske, E., Weihnachts- und Sommer-Geschichten. Dresden, E. Piersons Verlag. 203 SS. Mk. 3.—

Ansprachen und Reden des Direktors A. von Werner an die Studierenden der königl. Akadem. Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin und Verzeichnis der Lehrer, Beamten und Schüler derselben seit 1875. Berlin. Rud. Schuster. 320 SS. Mk. 5.—

Aesthetisch-politische Briefe von einem Aesthetiker. Leipzig. Reinhold Werther. 104 SS. Mk. 2.—

Baye, Baron de, l'oeuvre de Victor Wasnetzoff. Deuxième edition accompagnée de vingt et une Planches hors texte. Paris, Librairie Nilsson. Fcs. 5.—

Bayreuth 1896. Praktisches Handbuch für Festspielbesucher. Baden-Baden. Const. Wild's Verlag. M. 1.50.

Bechert, Fr., Erlebtes und Erträumtes. Gedichte. Königsbg., F. Beyers Buchh. 134 SS. Brosch. Mk. 2.25, eleg. geb. Mk. 3.—

Becker, J., Karthäuserisch Anndort. Eine oberhessische Dorfgeschichte. Leipzig. Reinhold Werther. 123 SS.

— Das Goldfeuerchen am Wittstrauch. Eine oberhessische Dorfgeschichte. Leipzig, Reinhold Werther. 88 SS.

— Der Wildhirt. Eine oberhessische Dorfgeschichte. Leipzig, Reinhold Werther. 174 SS.

Beiträge zur Aesthetik, herausg. v. Ph. Lipps & Richard Maria Werner. III. Bd.: Streiter, Dr. Richard, Karl Böttichers Tektonik der Hellenen. Hambg., Leop. Voss. 135 SS. Mk. 3.—

Bienenstein, Karl, Feindschaften. Lebensbilder aus den österreichischen Voralpen. Zürich, Stern's litterar. Bulletin der Schweiz. 102 SS. Mk. 1.60.

Bornstein, Paul, Aus Dämmerung und Nacht. Gedichte. Braunschweig, C. A. Schwetschke u. Sohn. 124 SS. Mk. 2.—

Buchner, Dr. W., Leitfaden der Kunstgeschichte. Essen, G. D. Baedeker. 201 SS. gebunden Mk. 2.80.

Busse, Karl, Jugendstürme. Roman. Stuttgart, J. Engelhorn. 160 SS. geb. 75 Pfg.

Chamberlain, H. St., 1876—1896. Die ersten zwanzig Jahre der Bayreuther Bühnenfestspiele. Bayreuth, Niehrenheim & Bayerlein. 69 SS.

Clausen, Ernst, Judas. Roman. (Fontanes Zwei-Mark-Bücher.) Berlin, F. Fontane & Co. 178 SS. Brosch. Mk. 2.—

(Forts. s. folgende Seite!)

1794
GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN

HOFPIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1a.

159

Neu für Pianinos D.R.Patent Muster-Schutz.
Lindner's
Repetier-Mechanik
prämiiert
Franz Lindner,
DRESDEN, Güterbahnhofstrasse 11.
Auf bestenSystemen aufgebaut,
von hervorragenden
Künstlern anerkannt
Gegründet 1877. Prospekte kostenlos.

153

Dresden, K. Conservatorium für Musik u. Theater.

41. Schuljahr 1895/96: 967 Schüler, 65 Aufführungen. 102 Lehrer: *Dabei Döring, Draeseke, Fährmann, Frau Falkenberg, Frau Hildebrand von der Osten, Höpner, Janssen, Iffert, Fräulein von Kotzebue, Krantz, Mann, Fräulein Orgeni, Frau Rappoldi-Kahrer, Remmele, Rischbieter, Ritter, Schmole, von Schreiner, Schulz-Beuthen, Sherwood, Starcke, Ad. Stern, Vetter, Tyson-Wolff, Wilh. Wolters, die hervorragendsten Mitglieder der Kgl. Kapelle, an ihrer Spitze Rappoldi, Grützmacher, Feigerl, Biehring, Fricke, Gabler etc. Eintritt jederzeit. Haupteintritte 1. September* (Aufnahmeprüfung am **1. September 8—1 Uhr**) und 1. April. Prospect und Lehrer-Verzeichnis durch

172) **Hofrat Prof. Eugen Krantz,** Director.

126000 Artikel. 16 Bände geb. à 10 M. 16550 Seiten Text.
Brockhaus' Konversations-Lexikon liegt vollständig vor.
10000 Abbildungen. Jubiläums-Ausgabe. 300 Karten. 130 Chromos. 980 Tafeln.

140

Digitized by Google

Croker, B. M. Eine Familienähnlichkeit. Roman. Stuttg., J. Engelhorn. 336 SS. Mk. 1.50.—

Dichterbuch, Bayerisches, zur 2. Bayer. Landesausstellung. Herausgeg. von Franz Dittmar u. Friedrich Leber. Nürnberg, Verlag der Buchdruckerei A. Gutmann. 272 SS. geb.

Duimchen, Theod., Die Kunst. Leipz. Rob. Friese. Sep. Cto. 249 SS. Brosch. Mk. 3.—, geb. Mk. 4.—

Dupont, Herm., Enterbte des Glücks. Berliner Roman. Berlin, Max Rockenstein. Brosch. Mk. 2.50, geb. Mk. 4.—

Ebner-Eschenbach, M. v., Rittmeister Brand. Bertram Vogelweid. Zwei Erzählungen. Berlin. Gebrüder Paetel. 454 SS. Brosch. Mk. 6.—

Eccarius-Sieber, A., Vorschläge z. zeitgemäßen Reorganisation des Unterrichtes an den Akademien und Konservatorien für Musik. Zürich, Th. Schröter. 44 SS. 60 Pfg.

Paris 1889. Gent 1889. Chicago, London 1893. **Preisgekrönt** Brüssel 1891. Wien 1891. Magdeburg 1893.

P. F. W. Barella's Universal-Magenpulver

Sollte kein Magenleidender unversucht lassen, da es sofort alle Schmerzen und Beschwerden beseitigt.

Proben gratis gegen Porto! Auskunft unentgeltlich. In Schachteln à Mk. 2.50 und Mk. 1.50. 162

Berlin SW. Friedrichstr. 220.

P. F. W. Barella,

Mitgl. medic. Gesellschaften für Frankreich.

MÜNCHEN, LUDWIGS-APOTHEKE.

Uebernahme von Kunst-Auktionen

jeder Art, ganzer Sammlungen sowohl als einzelner guter Stücke.

Hugo Helbing, München, Christofstrasse 2.

Eigene neuerbaute Oberlichträume. 173

Fehr'sche Kunstakademie

Berlin W., Lützowstr. 82. 155

Getrennte Kurse für Damen und Herren. Lehrer: Für Porträt und Figürliches *Conrad Fehr* und *H. Hausmann*, für Landschaft *Willy Hamacher* und *Max Uth*, für Blumen *P. Barthel*, für Illustrieren *H. Looschen*, für Modellieren *O. Risch*, für Kupferstich Prof. *G. Eilers*.— Vorbereitungsklassen. — Aufnahme jederzeit. — Prospekte gratis.

Mal- und Zeichenschule

Schultze-Naumburg.

Für Figurenstudium, Landschaft u. Stillleben.

Anmeldungen: Nymphenburgerstr. 41.

Schullokal: Luisenstr. 8. 157

München. Paul Schultze-Naumburg. Frau Ernestine Schultze-Naumburg.

B. Schott's Söhne, Mainz.

Um die Wahl von Musikstücken unseres umfangreichen Verlages zu erleichtern, versenden wir auf Verlangen gratis und franko:

Führer durch unsere Piano-, Violin- und Gesangs-Kataloge,

nur beste Stücke enthaltend. Schwierigkeitsgrad resp. Tonumfang ist angegeben. 160

Im Gemäldesaal

von

Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.

finden Ausstellungen und Auktionen von

guten Gemälden (131

sowie

Erzeugnissen des Kunstgewerbes

aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko

Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel**

Preis-Ausschreiben.

Zur Erlangung **endgiltiger Pläne und Modelle** für ein

Völkerschlacht-National-Denkmal bei Leipzig

schreiben wir hiermit einen

Wettbewerb

im Einvernehmen mit dem Rate der Stadt Leipzig, welcher die Preise dafür bewilligte, aus.

Zur Teilnahme an diesem Wettbewerb werden alle deutschen Künstler eingeladen.

An Preisen sind **15,000 Mark** ausgesetzt, deren Verteilung zu fünf Preisen dem Ermessen der Herren Preisrichter überlassen bleibt, jedoch soll der 1. Preis nicht unter **6,000 Mark** betragen.

Das Ehrenamt eines Preisrichters haben die Herren

Kgl. Baurat **Hoffmann,** Stadtbaurat von Berlin
Geh. Hofrat Prof. **Weissbach,** Architekt, Dresden
Prof. **Friedr. Thiersch,** Architekt, München
Prof. **F. v. Miller,** Bildhauer, München
Kgl. Baurat **Arwed Rossbach,** Leipzig
Baudirektor Prof. **Licht,** Leipzig
Oberbürgermeister Dr. **Georgi,** Leipzig
Bürgermeister Dr. **Tröndlin,** Leipzig
Architekt **Clemens Thieme,** } Vorsitzende d. Deutschen
Rechtsanwalt Dr. jur. **Barth,** } Patriotenbundes

übernommen. Die Namen weiterer zwei Preisrichter, ein Architekt und ein Bildhauer werden noch bekannt gegeben.

Die Entwürfe sind bis zum **15. Dezember 1896, abends 6 Uhr** an die „Geschäftsstelle des Deutschen Patriotenbundes zur Errichtung eines Völkerschlacht-Denkmals bei Leipzig, z. H. des Herrn *Clemens Thieme, Leipzig*, An der Pleisse 12, portofrei einzusenden. Die Entscheidung wird s. Z. bekannt gemacht.

Das **Programm** und die **erforderlichen Pläne** sind gegen Einsendung von 3 Mark, welche den nicht prämiierten Verfassern zurückerstattet werden, von der obengenannten Geschäftsstelle zu beziehen.

Der geschäftsführende Vorstand

des Deutschen Patriotenbundes zur Errichtung eines Völkerschlacht-Denkmals bei Leipzig.

175 **Clemens Thieme,** Vorsitzender.

Digitized by Google

Unter dem Protectorate Seiner Königlichen Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern
des Königreichs Bayern Verweser

Bayerische Landes-Industrie- Gewerbe- und Kunst-Ausstellung Nürnberg

In den grossen städtischen Parkanlagen

Vom 15. Mai bis 15. October 1896

SECESSION 1896

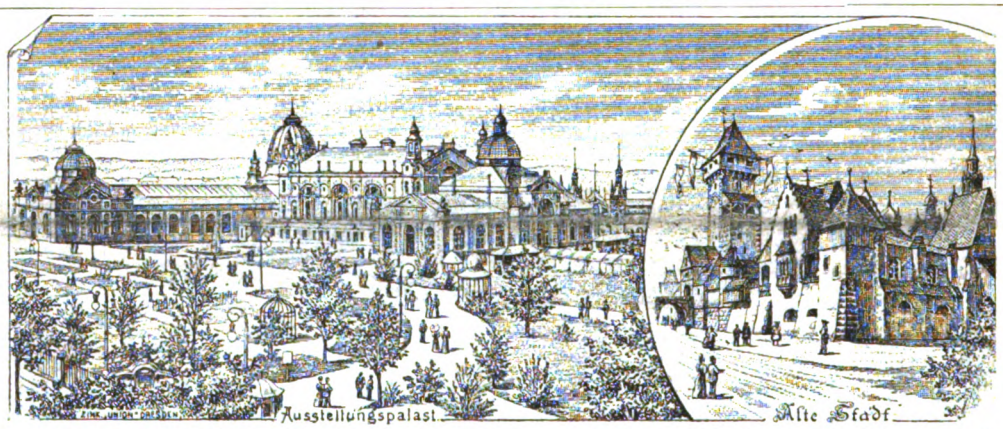
MÜNCHEN, Prinzregentenstrasse

GROSSE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG

Juni bis Ende Oktober.

Eintrittspreise: Tageskarte für einmaligen Besuch M. 1.—, Saisonkarte M. 6.=.
Abonnementshefte *a*) mit 20 Coupons, gültig für beide Ausstellungen M. 15.—
144a *b*) „ 10 „ „ „ „ „ „ 8.—

Tageskarten werden auch im Kiosk am Maximiliansplatz abgegeben.



Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden. 170

Bitte.

Gelegentlich der Deutschen Lehrerversammlung zu Hamburg fand in der dortigen Kunsthalle eine historische Ausstellung von Bilderbüchern und illustrierten Jugendschriften statt, die allgemeinen Anklang fand. Durch die Liebenswürdigkeit der Verleger, die zum großen Teil die eingesandten Werke zur Verfügung stellten und durch die Opferwilligkeit der „Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens", des größten Hamburger Lehrervereins, der eine größere Geldsumme bewilligte, ist es gelungen, einen Teil des ausgestellten Materials als ständige öffentliche Sammlung beisammen zu behalten. Ein fortdauernder Ausbau derselben, gleichsam als Centrale für diese Angelegenheit, und eine Fruchtbarmachung für weite Kreise würde die Jugendschriftenkritik, die ja zu einer Angelegenheit der gesamten Deutschen Lehrerschaft geworden ist, wesentlich fördern. Da nun einerseits dafür ausreichende Mittel nicht vorhanden sind und anderseits die in betracht kommende ältere Literatur selten noch im Buch- und Antiquariatshandel auftaucht, sondern meistens in den Familien zurückbleibt, so richten wir an die Leser dieses Blattes die kollegialische Bitte, was sie an älteren und neueren interessanten illustrierten Schulbüchern, Bilderbüchern und illustrierten Jugendschriften im eigenen Hause oder im Bekanntenkreise aufstöbern können, uns gütigst zur Verfügung stellen zu wollen. Wir bitten, etwaige Sendungen, oder gefällige Mitteilungen an den Unterzeichneten zu richten.

Der Hamburger Prüfungsausschuß für Jugendschriften.

Fr. von Borstel,
Malzweg 16 II., Hamburg. 174

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über
Dichtung, Theater, Musik und bildende Künste.

Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen thun.
Richard Wagner.

23. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Volkstümliche Kataloge.

Ausstellungen sind Anschauungsunterricht. Aber die Fälle sind bekanntlich selten, in denen der Anschauungsunterricht des begleitenden Wortes nicht geradezu bedarf, um verstanden zu werden, und nützlich sein kann das begleitende Wort wohl stets. Bei Ausstellungen spricht's der gedruckte Führer, der Katalog. Eine minderwertige Sammlung mit vortrefflichem Führer kann bei sehr vielen Besuchern mehr Gutes stiften, als eine vortreffliche mit schlechtem.

Nun dürfen wir, glaube ich, sagen, daß kein Land der Welt im allgemeinen bessere Kataloge seiner öffentlichen Sammlungen hat, als unser deutsches Vaterland; hier sind wir, Gottlob, einmal nicht in der Lage, z. B. nach Frankreich mit Neid hinüberzusehen. Trotzdem kann, das versteht sich ja von selbst, auch hier recht vieles noch gebessert werden. Und vor allem wünschenswert für die Mühen auf diesem Gebiete ist, daß die Bestrebungen seiner Sachverständigen von der Teilnahme der Gebildeten angeregt, unterstützt und bedankt werden. Man mache sich's nur einmal klar: die nicht fachmännische große Mehrheit der geistig Lebendigen eines Volks besitzt ja im rechten Sinne ein Museum überhaupt erst, wenn ein guter allgemeinverständlicher Katalog seine inneren Schätze ihr aufgeschlossen hat.

Im eigentlichen Begriff wissenschaftliche Kataloge dienen freilich einem andern Zweck. Wir wollen im folgenden nicht von ihnen sprechen, den genauen Inventarisierungen des Materials, sondern von den „populären" Katalogen, von den gedruckten „Führern", die dem gebildeten Laien einen menschlichen Führer ersetzen sollen, einen Sachverständigen, der ihm auf seinem Rundgang erklärend und belehrend zur Seite geht. Die „jüngere Richtung" der deutschen Kunsthistoriker, die in so vieler Beziehung große Verdienste hat, hat geradezu reformatorisch gewirkt auch für die Gestaltung dieser Kataloge, deren bedeutendster Ahn wohl Jakob Burckhardts berühmter „Cicerone" für Italien ist. Ich brauche nur die „Ciceroni" von Hirth und Muther, die kleinen „Handbücher" der königlichen Museen zu Berlin und etwa noch Gelegenheitskataloge, wie den Lehrsschen für die Dresdner Plakatausstellung zu nennen, um an vortreffliche Leistungen auf diesem Gebiet zu erinnern. Aber noch ist bei weitem nicht die Mehrzahl unsrer Kunstmuseen in ähnlicher Weise bearbeitet, während das Bedürfnis nach guten Katalogen für die periodischen Ausstellungen überhaupt nur in den Fällen anerkannt scheint, in denen Museumsleiter die Veranstalter sind. Was uns auf den großen Sommerausstellungen als Katalog geboten wird, ist zumeist in unserem Sinne schlecht. So schlecht sogar, daß man nur in den besseren Fällen davon sagen darf: nützt es nichts, so schadet's doch wenigstens auch nicht.

Digitized by Google

Was muß man denn von einem guten volkstümlichen Katalog verlangen?

Zunächst einmal etwas eigentlich ganz selbstverständliches: daß er vertreten soll, was seinen *Lesern* zum Vorteil gereicht, wie der gute Lehrer Verwalter des Wohls seiner Schüler ist. Da haben's nun allerdings die Verfasser von Museumskatalogen leichter, als die von Führern durch Ausstellungen, bei denen die Herren Aussteller auf Geschäfte zielen. Die in Fällen solcher Art Beauftragten werden sagen: erlauben Sie, wir haben vor allem die Interessen der Aussteller zu fördern. Werte Herren, antworten wir, wie ihr dem nachkommt, spekuliert ihr auf die Dummen, denn die Gescheiten merken's recht bald, sind dann verstimmt und folgen euch mit Gedanken und Thaten nicht mehr. Der amtliche Führer durch die Berliner Gewerbe-Ausstellung kann in dieser Beziehung ein abschreckendes Beispiel sein, obgleich die Annoncenbelastung von ihm auf den größeren Katalog abgewälzt worden ist: während er im Erklären etwas lahm und im Illustrieren zum Erbarmen schwach ist, lobt er selbst bei zweifelhaften Sachen mit vollen Backen. Darf sich denn überhaupt ein Führer als Kritiker aufspielen, wo sich's um solche Dinge handelt? Thut das nun gar ein *amtlicher*, so duftet sein Selbstlob erst recht nicht gut. Was ihr *erstrebt* und wie ihr *gehandelt* habt, wollen wir wissen, nicht, ob es euch eurer Meinung nach über die Maßen herrlich gelungen ist — über das Gelingen hören wir lieber *unbeteiligte* Fachleute. Nach den ersten einigermaßen sachlichen Abschnitten scheint sich dieser Katalog ausschließlich als Kommis der ausstellenden Firmen zu fühlen gegenüber den Leuten, die ihn doch zu ihrer Belehrung für einige Stunden bezahlt haben, und die er bei minderer Aufdringlichkeit weniger zum Widerspruch reizen würde.

Soll ein Katalog auch den Interessen der Aussteller dienen, ohne die Interessen seines Lesers, des geführten Besuchers und Schülers zu verletzen, so kann er das auf anständige Weise nur dadurch, daß er beim Leser *die Teilnahme und das Verständnis für die Arbeit der Aussteller erhöht*. Er muß das Anschauungsmaterial der Ausstellung wirklich als Material zum Anschauungs*unterricht* benutzen. Die Furcht, das Publikum werde die Belehrung fliehen, ist ganz müßig: jeder Lehrer wird dem Katalogschreiber bestätigen, daß Anschauungsunterricht *nicht* als ermüdender Unterricht, viel eher als anregende Erholung empfunden wird.

Diesem Grundsatze folgen denn auch die Führer, die wir vorhin als Beispiele des Guten erwähnt haben, durchaus. Es handelt sich um eine Plakatausstellung: der Führer gibt einen gedrängten Abriß der Geschichte des modernen Plakats, zu dem die Ausstellung selbst dann gleichsam die Illustrationen bietet. Es handelt sich um eine Ausstellung moderner graphischer Künste, der Führer gibt Einblicke in die verschiedenen Techniken unter Heranziehung der charakteristischen Beispiele, die in der Ausstellung zu sehen sind und ohne deren Anschauungsunterricht all solches Beschreiben leblos bliebe, und er fügt daran, wieder mit stetiger Beziehung zum Ausgestellten, eine Darstellung der künstlerischen Bestrebungen, welche die gezeigte Sammlung spiegelt. Eine nach Nummern oder Namen einfach registrierende Aufzählung folgt und soll in solchen Fällen folgen, aber sie, die früher das einzige war, was geboten ward, ist nunmehr nicht einmal Haupt-, ist Nebensache. Man muß es beobachten, mit welcher Freude *solch* ein Katalog empfangen wird. Es ist dem Laien, als wenn vor ihm das Stumme zu sprechen begänne; es stellt sich ein Verhältnis, eine Verbindung zwischen ihm und den ausgestellten Gegenständen her, die dadurch, daß er nun dieses und jenes selber sieht, selbst entdeckt, eigenartig empfindet, immer persönlicher und erfreulicher wird, immer mehr und feinere Genüsse bringt. Aus einem „kalt staunenden Besuch" wird ein wirklich bereicherndes Erlebnis. Der Führer hat eben einen großen Teil der Hindernisse weggeräumt, die zwischen dem Laien und dem Kunstwerke zunächst fast immer stehen.

Wie viel Gebiete des Ausstellbaren sind es denn, auf denen wir solchen Hindernissen *nicht* begegnen? Und wenn ich eines schlichten Gärtners, Schlossers, Tischlers, Maurers Mühen und Stolz würdigen, mich seines Könnens freuen, sein Nichtkönnen und Irren recht beurteilen will, wie kann ich's, ist mir das Wie seiner Arbeit ein wildfremdes Ding? Nun gar das Kunstgewerbe mit all seinen Techniken, deren eine jede eigenartige künstlerische Wirkungen mit sich bringt! Erst dann genieß ich ja überhaupt den eigentümlichen Reiz all dieser Formen recht, wenn in meinem Geist das Bild des Gewordenen an das Werden erinnern kann. Erst dann auch werd ich mit unwillkürlicher Rechtfühligkeit das Blendende aber innerlich Leere von dem Schlichteren aber Gehaltvolleren das eines Meisters Hirn, unterscheiden, Auge und Hand in charaktervollem Ausdruck erkennen läßt.

Zieht man aus solchen Gedanken die Folgerung auf die Kataloge z. B. von Kunstgewerbausstellungen, so erschrickt man ja zunächst vor der Ueberfülle des Stoffs. Soll jede kunstgewerbliche Technik dem Laien erläutert werden, so wird ja, fürchtet man, der Katalog zu einem Kompendium von Lehrbüchern! Die Sache ist keineswegs so schlimm. Eine jede Technik ist die Anwendung und Abwandlung zunächst einfacher Grundlagen; der Fachmann muß all diese *Abwandlungen* kennen, der Laie gewinnt, was

Digitized by Google

er braucht, schon durch eine Vorstellung von jenen Grundlagen. Zum mindesten: es wäre schon viel gewonnen, wenn er eine solche von den hauptsächlichsten Techniken hätte, denn in Wahrheit versteht unser Publikum von ihnen alles so gut wie nichts. Man nehme als Beispiel die Photographie — wie viele haben denn ein Bild von den einfachen Vorgängen, die ihr zu Grunde liegen? Oder den Steindruck, die Glasmalerei, die Glasformerei, das Email, die Keramik, die Techniken der Eisenbehandlung. Wie wird ein Draht gemacht? Wie entsteht eine Fensterscheibe? Wie ein Blatt Papier? Es ist wohl zweifelhaft, ob unter hundert Ausstellungsbesuchern zwei auch nur diese drei Fragen richtig beantworten. Ein guter Katalog könnte hier auf je einer halben Seite Antworten geben, die zutreffende Vorstellungen vom Sachverhalte vermittelten und mit dem dämmernden ersten Verständnis eine Teilnahme an den betreffenden Techniken, die ihre Produkte mit anderen Augen ansehen läßt und für weitere Belehrung empfänglich macht. Wer des Näheren sehen will, wie ich mir die Sache denke, dem nenne ich als ein Beispiel die knappen Erläuterungen über die verschiedenen Techniken der graphischen Künste, mit denen, irr ich nicht, Köpping den kleinen Katalog der graphischen Werke eingeleitet hat, die von der Berliner Kunstakademie im Herbst 1894 ausgestellt waren. Aber für unsere Zwecke genügte zunächst eine noch gedrängtere Behandlung.

Nur das Allerwesentlichste dieser Art brauchte im allgemeinen Katalog vor die Aufführung der einzelnen Gruppen gestellt zu werden. Wäre z. B. im diesjährigen Dresdner Ausstellungskatalog die Aufzählung der einzelnen Firmen kleiner und enger gedruckt, man hätte mühelos den nötigen Raum gewonnen. Bei beschränkteren Ausstellungen liegt da sicherlich keine Schwierigkeit. Wenn sich aber irgendwo räumliche Schwierigkeiten zeigen, so ist ihnen leicht abzuhelfen durch das, was ich hier einmal, mangels eines besseren, mit einem vorläufigen Ausdruck „Platzkataloge“ nennen möchte. Ich meine: durch geschriebene oder gedruckte Erläuterungen, die an Ort und Stelle, die am Platze der betreffenden Ausstellungsgegenstände oder an den Thüren der sie bergenden Säle zu finden sind. Sie müßten dem Wißbegierigen zu näherem Eingehen auf die Technik, ihre Hilfsmittel, ihre Aufgaben, ihre Leistungen unter Hinweis auf ausgestellte Gegenstände behilflich sein und mit ein paar Zeichnungen Handwerkszeug und allmähliches Entstehen der Sachen selbst erläutern. Kann einiges Handwerkszeug und können ein paar Gegenstände in den verschiedenen Zuständen ihres Werdens daneben gelegt werden, so wird das freilich das Beste sein. Und will man noch andersartige belehrende Notizen beifügen, etwa solche geschichtlicher oder kommerzieller Art — nun, hier mangelt's ja keineswegs an Raum.

Möge die Aussaat trefflicher Männer, die vorläufig nur nahe einigen großen staatlichen Sammlungen aufgegangen ist, sich ausbreiten übers Land, wo immer die Erzeugnisse deutscher Arbeit gesammelt dem Volke gezeigt werden. Streben wir dahin, den Ausstellungskatalog aus einer trockenen Registrierung oder einer unerquicklichen Marktschreierei zu einer Gabe zu machen, die lebendige Anschauung von der Arbeit des Volksgenossen und damit Verständnis und Liebe für sie verbreitet. Es ist wohl klar, daß auch das „Geschäft“ dabei schließlich am besten führe. **A.**

Rundschau.

Dichtung.

Schöne Literatur.

Aus dem ersten Universitätsjahre. Roman in Briefen von Peter Nansen. Autorisierte Uebersetzung von M. Mann. (Berlin, S. Fischer. Mk. 3.—.)

Man sieht auf dem Umschlage dieses Romanbandes drei Pastoren oder Professoren mit mächtigen Allongeperücken, von denen der eine ein zerbrochenes Ei hält, aus dem sich soeben ein junger Adler emporgeschwungen hat; erstaunt, ja, entsetzt blicken die drei dem stolzen Vogel nach. Dieses Bild soll den Inhalt des Romanes symbolisieren, nur schade, daß der Held, der Kopenhagener stud. jur. Emil Holm doch nicht so ohne weiteres dem Könige der Vögel gleicht. Er ist aus einer dänischen Provinzstadt in die Hauptstadt gekommen, der Sohn eines konservativen Gymnasiallehrers, ohne Mittel, auf Freitische bei Verwandten angewiesen, doch schon heimlich verlobt. In Briefen von ihm und an ihn spiegelt sich nun, wie er sich allmählich von seiner Heimat und seiner Familie, aus dem engen Kreis ihrer Anschauungen loslöst und ein moderner Mensch wird; ein sehr moderner, denn er verführt eine Tochter des Volkes, verkehrt mit der Jeunesse dorée und der Demimonde und macht Schulden wie ein Baron. Zum Schluß, als er mit seinem herrschsüchtigen Vater vollständig zerfallen und auch „entlobt“ ist, will er unter die Journalisten gehen und veröffentlicht den Briefwechsel, der seine Entwicklung darlegt, eben den Briefwechsel, der den Roman bildet. Nun, das ist ein naturalistischer Trick Peter Nansens, der gerade so viel Wert hat, wie die Tricks, die die alte Kunst liebte; so modern Erich Holm geworden ist, sich prostituieren wird er doch nicht gleich, lieber erst versuchen, irgend ein Werk zu schreiben. Oder wäre er wirklich ein Lump geworden? Der Verfasser glaubt, wie der letzte Brief verrät, die Entwicklung Emils zu einer selbstbewußten, sicheren Persönlichkeit dargestellt zu haben, die der Zeichner des Umschlagbildes denn gar als Adler verkörpert, aber die Handlungs-

Digitized by Google

und Lebensweise des jungen Mannes unterscheidet sich wirklich sehr wenig von der jener Studenten, die auf dem besten Wege sind, vollständig zu verbummeln. Dennoch — und das ist nun das Entscheidende — hat Emil Holm im Verlauf der Erzählung unsere Sympathie gewonnen, wir haben die Ueberzeugung, daß er unter Umständen ein tüchtiger Kerl werden kann, und wir bedauern, daß wir seine Entwicklung nicht weiter verfolgen können, wir haben Sehnsucht nach dem zweiten Bande. Die Extrem-Modernen werden über diese Sehnsucht vielleicht lächeln, und ich bin selbst sehr ernsthaft mit mir zu Rate gegangen, ob sie nicht in der That der Ausfluß sich leise bei mir einnistender Kunstphilisterei sei. Ich glaube das doch verneinen zu dürfen; denn ich will ja nicht jene sogenannte ästhetische Befriedigung, die mit dem, was man Versöhnung in der Tragödie nennt, auf gleicher Stufe steht, ich will ja nur, daß ein künstlerisches Problem vollständig ausgeschöpft, ein Welt- und Lebensbild geschlossen werde, oder wie sich mein Lieblingsästhetiker ausdrückt, „die Adern des Universums in das einzelne Kunstwerk hineingeleitet und zugleich wieder unterbunden werden, damit die kleine Welt nicht in der großen ertrinkt." Die Empfindung dieses Ertrinkens hat man bei fast allen naturalistischen Werken, die weiter nichts als ein beliebiges Stück Leben geben, und die schönsten naturalistischen Theorien verfangen deshalb auch bei mir nicht, zumal ich sehr wohl weiß, daß gerade bei den Naturalisten das „car tel est notre plaisir" eine große Rolle spielt, daß sie stolz darauf sind, Fragmente zu geben. Und es ist im Grunde auch nicht der Naturalismus, sondern Eigenwille, Ueberhebung und Verblendung, die z. B. Peter Nansen verführen, uns hier den halbverbummelten Studenten als Persönlichkeit hinzustellen. Welche unendliche Mühe gab sich Goethe mit seinem Wilhelm Meister, welche Schulen mußte dieses anfängliche Nichts durchmachen, ehe es Etwas wurde! Ist die Entwicklung heute so viel leichter geworden oder stellen wir so viel bescheidenere Ansprüche? Ich glaube kaum. Also bitte, einen zweiten Band, lieber Herr Peter Nansen! Gemacht ist übrigens dieser Roman vorzüglich, jeder Brief ist täuschend natürlich im Charakter seines Schreibers gehalten, oder vielmehr umgekehrt, er zeichnet den Charakter mit allem Drum und Dran. Der despotische Vater, die weiche Mutter, die treffliche Tante, die gewöhnliche, aber moderne Einflüsse verratende Verlobte, der Held selbst, kurz, alle Personen treten einem plastisch entgegen, es ist eine vorzügliche Technik und mehr als Technik da — wie der Roman aber jetzt schließt, sagt man doch: Quel bruit pour une omelette! Adolf Bartels.

• Schriften über Literatur.

Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter. Von Prof. Dr. Hermann Conrad. (Berlin, Hermann Walter, 80 Pfg.)

Es ist dies ein Vortrag, den Conrad im Kasino der Hauptkadettenanstalt zu Lichterfelde gehalten hat. Er verdient deswegen hier Erwähnung, weil Conrad energisch gegen die Biographen Kleists Wilbrandt, Brahm u. s. w. ankämpft, die des Dichters ganzes Leben zu einer Krankheitsgeschichte machen. Er hat insoweit sicher recht, als die gewaltige poetische Kraft Kleists auch eine gewaltige Natur voraussetzt, die nicht von vornherein gebrochen war; eine Reihe von Kämpfen, die der Dichter durchzumachen hatte, kehren im Leben anderer Dichter wieder und sind nicht rein pathologisch. Doch gehört Kleist allerdings zu den partiellen Genies, in deren Anlage irgend ein Bruch ist, der zwar überwunden werden kann, wie Hebbel beweist, oft aber auch zum Untergange führt. Die glühende Bewunderung, die Conrad für die Werke Kleists hegt, berührt sehr sympathisch, doch geht er in ihrer Schätzung gelegentlich zu weit; die Schranken der Begabung wie der Natur Kleists sind in ihnen nicht zu verkennen, und wo Conrad ihre Schwächen verteidigt, macht er sich die Sache doch etwas leicht. So ist z. B. die Nachtwandlerszene am Eingang des „Prinzen von Homburg" nicht zu halten, zum mindesten überflüssig; Kleist hat, wie Hebbel in seiner Meisterkritik des „Prinzen" nachgewiesen, ein kunstvolles Schraubenwerk in Thätigkeit gesetzt, wo ein einfacher Hebel genügt hätte. Adolf Bartels.

Faust und Parcival. Eine Nacht- und eine Lichtgestalt von volksgeschichtlicher Bedeutung von Albert Freybe. (Gütersloh, C. Bertelsmann, Mk. 4.80.)

Man denke sich einen phantasievollen Gymnasialprofessor, in dessen Kopfe sich lebhaftes deutsches Nationalgefühl mit strenggläubigem Katholizismus verbindet und als Ergebnis dieser Paarung das vorliegende 348 Seiten starke Buch. Freybe bewundert die großartige Dichtung des „Faust", aber er empört sich über die von Goethe beliebte Erlösung des ohne Buße abgeschiedenen Sünders. Diese Erlösung widerstreitet ja „dem in der heiligen Schrift gewiesenen Heilswege" und erscheint ihm als ein „unglücklicher Rettungsversuch." Darum setzt der Eiferer dem schlimmen Faust den braven Parcival Wolframs gegenüber, dem „Osterdrama" das „Charfreitagsepos" und erweitert die Perspektive bis zu der brennenden Nationalfrage: „Faustkultur oder Gralkultur?" Uebrigens, wird Doktor Faust auch tüchtig katechisiert, so versteht Professor Freybe mitunter doch ganz überraschend meisterlich, die Physiognomie, die vis poetica einzelner dramatischer Gestalten und Szenen darzulegen. So schwankt man zwischen Vergnügen und Verdruß, bis schließlich doch der letztere überwiegt, weil der Hang zu moralischen Deutereien und verstiegenen Kulturphantasmen sich immer unliebsamer geltend macht. Ich fürchte, es wird nicht Viele geben, die Zeit, Lust und Geduld haben, ein paar goldene Gedankenfäden aus diesem Gespinnste herauszulesen. R. Batka.

Musik.

• Musikliteratur.

Die Beethoven'schen Klaviersonaten. Briefe an eine Freundin von Karl Reinecke. (Leipzig, Gebrüder Reinecke, Mk. 2.40.)

„Der Jugend mit den gesammelten Erfahrungen dienen und helfen zu können ist ein schönes Vorrecht des Alters." Der greise Leipziger Künstler hat von diesem Vorrechte Gebrauch gemacht und uns im vorliegenden Buche formelle Analysen und praktische Winke für den Vortrag der Beethovenschen Klaviersonaten dargeboten, wofür man sich dankbar erweisen muß, wenn man auch überzeugt ist, daß uns die Hand dieses Führers nicht in das innerste Heiligtum der Muse eines Beethoven zu geleiten vermag. Wertvoller ist seine Arbeit unter allen Umständen, als die dunstigen Phrasen manches inspiriert sich gebahrenden Beethovendeuters. Natürliche, klare

Digitized by Google

Seichtheit kann keinen großen Schaden stiften, weil sie dem tiefer Beanlagten bald von selbst nicht weiter genügt; aber gemachter Tiefsinn und dunkle Schwärmerei haben oft auch tüchtigen Geistern auf lange hinaus die Wege vernebelt. R. B.

Bildende Künste.

* Berichte über bildende Kunst.

Berliner Bericht.

Berliner Kunstausstellung. III.

Es zeigen noch zwei andere Länder beachtenswerte Züge. In der portugiesischen Malerei, die wohl zum ersten Male auf einer unserer Kunstausstellungen geschlossen erscheint, gehen zwei Richtungen in ziemlich scharfer Trennung nebeneinander her. Über die eine, die, der spanischen Kunst nahe verwandt, sich durch die spitze Pinselführung, die lebhafte glitzernde Farbenpracht, das starke stoffliche Interesse kennzeichnet, ist nichts Weiteres zu sagen. Hiervon sichtlich unterschieden sind eine Anzahl von Gemälden großen Formates, die in der Farbenwirkung zurückhaltend und ernst, im Vortrage breit und kräftig sind, und, was besonders interessant ist, ihren Schwerpunkt durchaus in der Erfassung des Charakteristischen suchen. So hat Columbano zwei Schauspieler-Bildnisse ausgestellt, die, an den Stil des Velasquez anknüpfend, einen sehr bestimmten Eindruck hinterlassen und in ihrer malerischen Wirkung vielleicht etwas schwer, aber sehr vornehm sind. Salgado hat in einem Reiterporträt der Königin von Portugal höfische und künstlerische Anforderungen mit vielem Takte vereinigt. Auch einige Landschaften sind da, deren Stimmung ernst, fast feierlich ist. Eben diese Stimmung, dieses Fernhalten alles Spielerischen, die Innerlichkeit, ja Markigkeit dieser Arbeiten ist es, die sie von den Werken der anderen romanischen Nationen unterscheidet und den Beweis bringt, daß in Portugal selbständig eine moderne Richtung erwachsen ist, die sich an die nationalen Überlieferungen hält und darum eine eigenartige und erfreuliche Erscheinung werden kann.

Einige Ansätze in dieser Richtung — aber auch nicht mehr — finden sich nun auch in Italien. Mir ist es seit einer Reihe von Jahren immer ein Jammer gewesen, die Ausstellungen der künstlerisch so hochbegabten Italiener zu betrachten. Immer wieder erschien da auf Bilderbogen ähnlichen Gemälden ein konventionelles Italien, ein konventionelles italienisches Leben: klassisch, schön beleuchtet, heiter; alles sah wie glasiertes Porzellan aus, und Landschaften wie Genrebilder bewegten sich in einem engen Kreise hergebrachter Motive. An Sachen dieser Art ist auch diesmal kein Mangel; aber es sind doch einige Arbeiten da, in denen man das Bestreben sieht, Land und Leute nicht durch die Bädeker-Brille, sondern mit eigenen Augen zu betrachten, und nicht das Italien der Reisenden, sondern ein lebendiges Italien zu schildern. Zunächst wirkt der Einfluß des (hier nicht selbst vertretenen) Segantini auf die Landschaftsmaler; Calderini, Carcano, Faldi geben Darstellungen von Kraft und Stimmung, in denen die Natur nicht als Kulisse für Theatereffekte benutzt wird. Ein Mailänder Kanalbild von Gola zeichnet sich gleichfalls durch Ernst und Eigenart der Auffassung aus. De Sanctis zeigt den Platz vor den alten Prokurazien in Venedig abends bei Regenwetter, während aus den Gebäuden heller Schein strahlt und sich ungewiß und zitternd in Lachen und Tümpeln spiegelt; und er hat das schwierige Problem mit großer Feinheit behandelt. Ciardi hat wiederum ein Meerbild von hoher Wahrheit und Vollendung geschickt. Es ist also auch hier die Naturdarstellung, an der eine Befreiung der Anschauung von hergebrachten, erstarrten Überlieferungen sich vollzieht. In dieser Hinsicht sind zwei Arbeiten von Fragiacomo und Laurenti interessant, die sich „Traurigkeit“ und „Rauher Pfad“ nennen und ihren Reiz und ihr Gepräge dadurch erhalten, daß sie die Stimmung der darauf dargestellten Menschen durch eine Landschaft von starker Stimmung zu spiegeln suchen. Ein italienischer Maler des alten Stils hätte zwei rührende Genrebilder aus diesen Vorwürfen gemacht; diese moderneren Künstler suchen die gewünschte Stimmung von innen heraus zu erzielen.

Könnte man hier der Entwickelung ein etwas schnelleres Tempo wünschen, so muß man von Belgien, das einen großen Saal mit seinen Werken ausfüllt, fast sagen, daß hier zu viel Bewegung herrscht. Die Belgier, von empfänglichem Temperamente, und den Einflüssen zweier bedeutender Kunstländer, Frankreichs und Hollands, unmittelbar ausgesetzt, haben zu vielerlei bereitwillig aufgenommen, und ihre Malerei ist daher eine bunte Musterkarte von allem geworden. Hier findet man Historien, Genrebilder, Landschaften und religiöse Darstellungen alten Stils neben Plein-Air-Bildern (Verhas, Prozession in Heyst), Landschaften von der grellen Buntheit, die einige Franzosen — Sisley z. B. — in Mode gebracht haben (von Leemputten, Wytsman), Interieurs im holländischen Stile, soziale Elendsbilder, derb und tendenziös, moderne Nachempfindungen der alten Muster (van Hove, Lybaert) und schließlich auch den allerneuesten Symbolismus. Den letzteren vertritt besonders der in letzter Zeit öfters genannte Jef Leempoels, dessen Arbeiten ich aber keinen Geschmack abgewinnen kann. Er malt z. B. eine Unmenge von Händen, die Szepter, Kreuze, Pagoden und Götzen, Bischofsstäbe, Palmzweige, Knüttel, Messer, Trompeten, Schädel u. dgl. m. emporstreckend, sich gierig einem geheimnisvollen schwebenden Haupte entgegenrecken, und nennt diese Darstellung „Menschheit und Schicksal.“ Meines Erachtens ist das eine verstandesmäßige Allegorie, nicht eine künstlerische Anschauung, eine nüchterne und poesielose Idee, gut zum Philosophieren für die, die von einem Kunstwerke gern was zum „Denken“ haben wollen.* — Der belgischen Kunst fehlt die Einheit, fehlt ein Mittelpunkt und fester Halt; es ist ein eifriges Kunstleben da, und doch ist der Gesamteindruck unerfreulich, weil jeder auf eigene Faust vorgeht und keine gemeinsame Kunstübung, eine feste Tradition, eine geschlossene Auffassung bildet. Möge uns dies Beispiel eine Lehre sein!

Die Amerikaner sind geblieben, was sie im Vorjahre waren. Sie machen alles, haben stets das Neueste auf Lager und sind eifrigst bestrebt to do their work as best as possible. Man weiß eben nur nicht, was ihre ganze Kunst mit Amerika zu thun hat. Sprague Pearce schließt

*) Wir dürfen wohl bemerken, daß wir in der Wertschätzung dieses Leempoelsschen Bildes der Ansicht unsres Münchner Mitarbeiters Leopold Weber weit näher stehen, als der hier ausgesprochenen. Weber hat über Leempoels, wie sich unsere Leser erinnern, im Sprechsaal des Kunstwarts nach der Münchner Ausstellung des Bildes gesprochen. Kw.-L.

Digitized by Google

sich an Bastien Lepage, Bisbing an die Holländer, Stewart, der Maler der Eleganz, an Alfred Stevens, andere schließen sich an andere an. Amerikanisch ist auch diesmal nur John W. Alexander in seinen Frauenbildnissen, nervös bis in die Fingerspitzen, raffiniert, kühn bis zur Frechheit, unbekümmert um alle Tradition, herausfordernd. Einer aber von den Amerikanern hat den gesunden Versuch gemacht, sich von dem Lande, das ihm eine künstlerische Heimat nicht geworden ist, zurückzuwenden zu dem Boden, aus dem er erwachsen ist. Es ist Gari Melchers, der nach Flamland gegangen ist und sich dort die Anregung zu einigen Familienbildern aus dem Bauernleben geholt hat, die sofort zeigen, was die amerikanischen Arbeiten vermissen lassen: Mitleben mit den Menschen, die dargestellt sind, intimstes Erfassen ihres Wesens, Heimatsgefühl, — kurz: künstlerische Wahrheit. Diese Bilder sind in der köstlich-naiven Wiedergabe dieses treuherzigen, klaräugigen Menschenschlags, ihrer grellfarbigen Kleidung, ihrer schlichten Empfindungen — sie erinnern ein wenig an die Arbeiten Franz Melchers', die ich früher hier besprach — von einer einfachen Kraft und Größe, die sie zu Meisterwerken stempelt. Inmitten dieses kosmopolitischen Amerikanertums sind sie die schönsten und beredtesten Vertreter der Wahrheit, daß die Heimat allein der Nährboden einer echten Kunst sein kann.

Was die Engländer angeht, so ist ihre Ausstellung, so weit sie eigentlich englisch ist, beinahe traurig zu nennen. Die sonst glänzende Porträtmalerei ist diesmal nur schwach vertreten. Einige Spätlinge des einst lebendigen und wahrheitsvollen Präraffaelitismus bieten Nachempfindungen und wirken flau und leer (Peacock, Gotch). Tadema und Poynter bringen die üblichen Szenen aus dem Altertum; überhaupt ist viel roh Stoffliches da, das künstlerisch nicht zu ernst zu nehmen ist. Wo aber ein Bild durch Energie des Vortrags, Eigenart der Persönlichkeit, Kraft der Stimmung auffällt, so ist es sicher schottisch. So heben sich Newburys prächtiger Studienkopf, Mackie's Feldarbeiter, Th. Hunts Bauer, der, vom Felde heimkehrend, sein Pferd führt, aus der englischen Geziertheit und Leere sofort heraus und lassen das Leben in dies Puppenkabinet hinein. Und dann die schottischen Landschaften! Ein Meisterwerk neben dem andern! Mit welcher Sicherheit, Breite und Größe hingesetzt, wie großen Stils im Herausarbeiten des Wesentlichen und Ausschalten alles kleinlichen Nebenbeis, wie packend in der Stimmung, wie reich an Luft und Licht, an webenden Schatten, an flatternden Nebeln, an zitternden Sonnenstrahlen, wie poesiereich endlich in der Auffassung! Diese meist kleinen Bildchen verdienen die Bezeichnung „altmeisterlich" wirklich und jeder dieser Künstler ist ein Meister: Waterlow, J. B. Knight, Henderson, Lochhead, Harrington Mann, J. Terris, Docharty, Whitelow Hamilton und wie sie alle heißen.

Frankreich hat keine glänzende und bedeutungsvolle, aber eine gute Ausstellung veranstaltet. Dupré hat ein schönes Erntebild geschickt, Brouillet eine recht gelungene Imitation des Duprészchen Stils. Raffaellis scharf beobachtete Bilder aus der Pariser Bannmeile sind bekannt. Billottes Landschaften sind, wie immer, in der atmosphärischen Feinheit bewundernswert. Eine Prozession in der Bretagne von Cottet ist kräftig und ehrlich, aber etwas nüchtern. Blanche hat ein geistreiches und lebhaftes Bildnis gebracht. Das beste hab ich mir bis zuletzt aufgespart. Besnard hat aus einem weiblichen Akte Farbenfeinheiten von geradezu unbeschreiblicher Delikatesse herausgeholt; vom lebenden Reichtum des menschlichen Körpers ist in diesem Bilde mehr festgehalten, als ich mich von irgend einer andern Darstellung dieser Art erinnern kann. Boldini hat den alten Menzel mit einer unglaublichen Kühnheit auf die Leinwand gebracht, — nicht mit tiefem seelischen Seherblicke und nicht mit liebender Huldigung, sondern mit höchst respektlosem und unerbittlichem Auge für die Wahrheit; daher denn der alte Herr vor allem als entsetzlich grob erscheint. Endlich hat Gandara die Prinzessin von Chimay porträtiert; sie steht in Profilstellung, das Bild ist gewissermaßen nur eine leichte diskrete Andeutung, ohne alle Akzente und von raffinierter Einfachheit, aber es bringt die höchste Eleganz und Vornehmheit der Weltdame schlagend zum Ausdruck.

Albert Dresdner.

Münchener Bericht.

Es ließen sich nun noch nach Belieben viel Maler aufzählen, deren Können ihnen das Recht gibt, bewußt von der objektiven Wahrheit abzuweichen, Künstler genug um ihre Naturausschnitte dichterisch zu verklären: Keller-Reutlingen, der die malerischen alten Nester Oberbayerns und Frankens in tiefen satten Farben zu schildern weiß, Bracht, der in seinen stimmungsvollen Heidelandschaften einen weit feineren Kolorismus zeigt als früher, Sandreuter, der diesmal nicht Böcklinsche Wege geht, sondern ein schlichtes Stück aus seiner Heimat malt, Zumbusch und Riemerschmidt, zwei höchst eigenartige Künstler, Kaiser, der auf starke Teppichwirkung ausgeht, die geschickten Naturalisten Strobentz und Crodel, der Farben-Virtuose Baer und viele andre, die emsig bestrebt sind, den Schatz des Könnens zu erhalten und zu erweitern, wie Bartels, der geschickte Aquarellist, Kühl, Hagen und Andere.

Aber auch von manchen, die nicht zu den Modernen gehören, von „Alten", die doch auch zum Bau beigetragen haben, ist viel Schönes zu sehen. Zu den einst Verkannten gehört der verstorbene Bennewitz von Loefen, dessen schlichte feine Naturausschnitte ihn als einen Vorkämpfer derer erscheinen lassen, die in Zeiten einer haltlos in der Luft schwebenden Malerei allein im engsten ängstlichen Anschluß an die Natur ihr Heil sahen. Seine Arbeiten sind keine Offenbarungen, aber gute, ja vortreffliche Bausteine, die auch heute, nun sie längst übertroffen sind, diesem bescheidenen ehrlichen Künstler ein dankbares Andenken sichern müssen. Seltsam muten zwei Landschaften von Heider an, welche zuerst aussehen, als hätte sie ein altersschwacher Greis mit zitternder Hand und mit dünner Farbe im Pinsel gemalt. Und doch, nimmt man sich die Mühe und versenkt sich in die Bilder, so erhalten sie Leben: man sieht, welch innige Naturliebe hier den Pinsel geführt hat, wie sinnig das alles hingezeichnet ist. Vor diesen tausend Aesten und Zweigen und Baumwipfeln, die bewegungslos in den Abendhimmel ragen, empfindet man in der That den Stimmungsgehalt der Goethischen Worte, die den Titel bilden: Ueber allen Gipfeln ist Ruh. — Nun gehört Heider zu den Aelteren, aber doch nicht zu den ganz Alten. Man fragt sich verwundert, weshalb er heut von diesen doch recht ungenügenden Mitteln Gebrauch macht, und fast noch verwunderter, warum gerade in der Sezession, wo seine Arbeiten hängen und wo es nur so strotzt von bedeutendem Können — diese seine Arbeiten doch so stark wirken.

Digitized by Google

Und es bestätigt sich, daß das zuletzt Ausschlaggebende doch stets der seelische Gehalt eines Werkes ist, wiewohl die schwerfällige Ausdrucksform beinahe jenen erdrückt oder doch verdeckt. Nur leider verwechseln so manche der Jüngeren die Ursachen mit der Wirkung und bedenken nicht, daß hier die letztere nicht durch, sondern trotz der Unbeholfenheit der Ausdrucksweise eintritt, verwechseln Ungeschicklichkeit mit Vereinfachung, die im Grunde ja doch das größte Können voraussetzt. Auch Lugo gehört zu den Alten, ja er kommt sogar etwas von denen her, die in der Wiederaufnahme der strengen und einfachen Formen des Quattrocento ihr Ziel sahen: den Stilisten der Landschaft im Anfang des Jahrhunderts. Doch geht das bei Lugo eigentlich nur wie eine Reminiszenz so nebenher, im Grunde zeigen seine Sachen vor allem ein inniges Verhältnis zur Natur, der er in der Weise Ausdruck verleiht, die er gelernt hat und die ihm liegt. Und ich finde, daß im Grunde auch Thoma ganz hierher gehört; was ihn dem Kreis der allermodernsten nah scheinen läßt, ist, daß er mehr als die meisten seiner Altersgenossen den Mut der Ueberzeugung zeigte, ganz er selbst zu bleiben, und zum zweiten, was ich schon bei Heider bemerkte: daß so manche Moderne sich größte Mühe geben, nicht nur an Innigkeit, sondern auch an Unbeholfenheit — Thoma zu gleichen. Uebrigens ist Thoma dies Jahr durchaus nicht günstig vertreten. Sein Schatz an älteren, noch unbekannten Werken, an Bildern, die er malte, als er noch der Verkannte war, ist nicht unerschöpflich; was man jetzt noch mit Gewalt aus ihm herauszuziehen sucht, ist dem früher daraus gezeigten nicht ebenbürtig und wird von den Werken neuerer Entstehung bei weitem übertroffen. Böcklin ist als Landschafter nur durch seine Skizze vertreten; desto mehr zeigt sich sein Einfluß, nicht nur bei solchen, die ihm direkt nachzuahmen versuchen, sondern ganz allgemein durch die vertiefte und vergeistigte Auffassung. Er, der Alte, hat auf weit hinaus die Pfade gewiesen.

Die Weiterentwicklung, der die nächste Zukunft gehört, ist wohl das Vereinfachen; allein darüber hinaus kann sich ein Stil entwickeln. Unser Thema ist hier allein die Malerei, die Malerei, wie sie sich auf den diesjährigen Ausstellungen zeigt, nicht die Kunst im allgemeinen; es verlohnt sich deshalb wohl der Mühe, zuerst nachzusehen, wie weit auf diesem Gebiet stilisierte Formen im eigentlichsten Sinne, nach denen soviel verlangt wird, überhaupt Bedeutung gewinnen können. Am klarsten tritt ja da ein Stil zutage, wo es sich nicht um die Nachbildung einer Naturform, sondern um eine absolute Neuschöpfung handelt, die sich nur an Naturformen anlehnt, also bei der Architektur und dem verwandten Kunstgewerbe und innerhalb der Malerei bei der ornamentalen, dekorativen. Die Anwendung stilisierter Naturformen auf Tafelbildern war immer eine beschränkte, und wenn auch stets alle Künstler, unter den gemeinsamen Bedingungen ihrer Zeit stehend, ihren persönlichen Stil dem zeitlichen einfügten, so erstreckt sich bei ihren Tafelbildern das für den Zeitstil charakteristische doch nur auf die Formenauswahl, die Farbenauswahl und den Aufbau, nicht auf die Formen selbst, die sie stets ziemlich unverändert von der Natur herüber nahmen. Da, wo man darüber hinausging, veränderte sich auch der Zweck, d. h. das Gemalte hörte auf, Tafelbild zu sein und ward zur Wandmalerei, die im Fresko ja ein Binde- und Uebergangsglied zu der rein schmückenden (dekorativen) Malerei bildet. Das müßten die Künstler bedenken, die in dem ja berechtigten und tief im kunstschaffenden Bedürfnis des Menschen wurzelnden Verlangen nach Stilisierung Tafelbildermaler bleiben wollen.

Der Künstler sieht in der Natur mehr, als der Alltagsmensch; er gibt dem Ausdruck dadurch, daß er das und nur das wiedergibt, was ihn in der Natur entzückt, begleitende Zufälligkeiten, die nicht dahin gehören, weglassend. Im Anfang ist der werdende Künstler noch abhängig von ihnen: er vermag der Fülle von Einzelerscheinungen noch nicht zu gebieten, kopiert noch sklavisch ohne Auswahl Stück für Stück und setzt so das Gesamtbild zusammen. Mit steigender Meisterschaft weiß er mehr und mehr das hervorzuheben, was ihm als der Träger der seelischen Empfindung, die er in die Natur hineinlegt, also als das Wesentliche erscheint. In der Zeichnung werden es also z. B. bestimmte Linien sein, die er zwar noch nicht erfindet, aber stärker betont. Je mehr er nun in diese Linien den Charakter gewisser Zeitgedanken legt, desto mehr nähert er sich dem Stil und er erreicht ihn, wenn er restlos auf das Wesen der Dinge gelangt ist. Die letzte Konsequenz ist es jedoch schließlich, daß er sie in Rhythmus bringt und im Einklang damit die Farbe als Flächenmuster behandelt.

Es ist klar, daß sich diese Entwicklung nicht im Individuum, sondern nur in der Generation entwickeln kann, es darf also auch nicht Wunder nehmen, wenn ein fertiger Stilist geboren wird. Ebendeshalb aber wird auch keiner, der als derber Naturalist geboren wird, die ganze Entwicklungskette durchlaufen — selten wird er mehr als eine Stufe in ihr vorwärtsschreiten. Das meine ich, ist die Haupterkenntnis, die wir daraus ziehen können; wir sollten abwarten, bis der Stilist der modernen Kunst von selbst erscheint und nicht in dem Bewußtsein, daß ein Stil kommen muß, diesen, weil wir ihn gar nicht erwarten können, durch überhohe Hitze ausbrüten wollen. Am meisten vom Uebel wäre es, wenn plötzlich aus Mode ganze Gemeinden von Künstlern sich als Stilisten vorführen wollten, als die sie nicht auf die Welt gekommen sind — um so mehr, als für den Tafelbildmaler, wie erwähnt, ja überhaupt vielweniger der Stilist als der Vereinfacher* in Frage kommt. Wohl paßt der seine vereinfachten Formen dem Zeitcharakter an, ohne sie indessen direkt zu stilisieren. Versuche, dies zu thun, sind gerade dies Jahr viel zu finden. Je mehr wir uns aber von der Bildmalerei entfernen und der angewandten Kunst nähern, desto reiner kann die stilisierte Form zu Tage treten — wenn eine da ist.

Versucht man nun auf den Ausstellungen Belege für das Gesagte auf dem Gebiet der Landschaft zu finden, so möchte ich den Leser zunächst vor ein Aquarell Dills führen, der mir das beste Beispiel dafür zu bieten scheint, wie ein Meister der naturalistischen Darstellung endlich dazu kommt, seine Ausdrucksformen derart zu vereinfachen, daß er nicht weniger, sondern bedeutend mehr gibt, als in seinen frühern, rein naturalistischen Werken. Hier scheint all das, was Dill in seinem unablässigen Versenken in die Natur in sich aufgenommen hat, gleichsam in verdichteter Form Ausdruck zu finden. Früher gefiel dem Künstler ein Baum und weil er ihm gefiel, suchte er ihn nachzubilden, genau wie er ihn sah; heute gefällt ihm der Baum wieder, aber heute gibt er nur gerade das

*) Ich bitte, mir das Wort zu verzeihen, für das ich kein besseres finden kann. Sch.-A.

Digitized by Google

wieder, was ihn so besonders entzückt: also die seltsam gewundene Kontur, den der knorrichte Stamm bildet, oder die geschlossene Silhouette, die das Laubwerk zeigt. In der Natur zeigt sich unmittelbar weder diese einfache Kontur noch eine einfachere Silhouette; aber der Künstler fühlt (bewußt zu sein braucht es ihm nicht), daß gerade durch deren Wiedergabe seine eigenen Empfindungen vor der Natur stärker im Beschauer ausgelöst werden, als unter Dreingabe ablenkender Kleinigkeiten.

Ich wüßte nicht, wer gerade den von Dill beschrittenen Weg mit modernen Mitteln weiter gegangen wäre — jedenfalls eröffnet er den Ausblick in weite Perspektiven, und ich glaube bestimmt, daß er in Zukunft noch viel beschritten werden wird. Die graphischen Künste, auf die ich noch später kommen möchte, werden zu ihm die Brücke bilden. Für solche, die das Bild ins Ornamental-Stilisierte überführen, bietet Leistikow ein Beispiel. Seine Wikingerschiffe, bei denen die Meereswellen in rhythmische Linien aufgelöst sind, sind zunächst einmal sehr interessant, und ich kann den ablehnenden Standpunkt, den viele ihnen gegenüber eingenommen, nicht teilen. Nur finde ich, daß Leistikow den dekorativen Zweck, den er dabei doch jedenfalls im Auge gehabt hat, äußerlich nicht klar genug betont hat, will sagen, daß durch die Umrahmung schon zum Ausdruck kommen müßte, für welchen Zweck das ganze geschaffen ist. In noch höherem Grade ist das der Fall bei seinen „Nachtraben", die die meisten Beschauer als Staffeleibild nehmen, kopfschüttelnd, während es ihnen, charakterisiert etwa als Vorlage für eine Arbeit in eingelegten Hölzern, vielleicht gefallen würde. Ich sehe an diesen Arbeiten, wiewohl sie noch in entschiedener Abhängigkeit von den gleichzeitigen englischen geschaffen sind, bemerkenswerte Ansätze zu einem neuen Stil. Allerdings, zu beweisen ist das schwer, man kann dafür nur ins Feld führen, daß sie dem Bedürfnisse und dem Gefühl von sehr vielen Leuten, deren Stimme etwas gilt, entgegenkommen.

Auch Hofmanns kleine Tafeln sind weit mehr dekorative Flächen, die durch anziehende Farbenzusammenstellungen gefallen, als Bilder. Ähnliches gilt von Zwintschers „Sommertag", der in seiner jetzigen Umgebung keine gute Figur macht und sehr brutal wirkt. Reiße etwas aus seinem organischen Zusammenhange und es verliert viel, wenn nicht alles — dekorative Panneaux können nur dann Leben gewinnen, wenn sie als solche vorgeführt werden. Bei den Figurenbildern würde es möglich sein, näher auf das stilistische Element der Modernen einzugehen, als in der Landschaft, die naturgemäß am meisten auf die Bedingungen des Staffeleibildes angewiesen ist. Paul Schultze-Naumburg.

Vermischtes.

• **Kunst und Kritik.** (Schluß.)

Darum wohnt den Meisterwerken aller Zeiten bei aller Verschiedenheit der besonderen Zeitsignatur und Lokalfarbe jene hohe geistige Verwandtschaft inne; darum verträgt sich in den Galasälen der Museen ein Rembrandt so vortrefflich mit einem Velasquez oder Correggio, ja viel besser als mit minderwertigen Werken seiner eigenen Schule, die eben nur das Zufällige der Technik mit ihm gemein haben, nicht aber mit seinem Genie in die Tiefe des Menschenseins einzudringen vermochten. Darum stimmt die Eroica uns zurück auf den gleichen feierlich reinen Grundton, wie Mozarts Koseweisen, Webers waldfrische Innigkeit oder Wagners mystische Tiefe. Darum sind schließlich auch die Meisterwerke verschiedener Kunstzweige unter einander geistig verwandter, als mit blutlosen Sprößlingen ihrer eigenen Zunft. Alle Kunst — das sollten die Künstler nie vergessen! — feiert ja ihren letzten Triumph gar nicht in dem Kunstwerke selbst, sondern in der Wirkung, die dies auf die Phantasie seiner Betrachter ausübt. Vischer hat mit Recht dargethan, daß das Material der Dichtkunst nicht das Wort, sondern die Phantasie des Hörers ist. Sein Satz gilt schließlich für alle Künste: nicht der Marmor, nicht die Farbe, noch der Ton oder der Rhythmus sind letzten Sinnes des Künstlers Material, sondern die Phantasie des Kunstgenießenden, auf die jener mittels der den einzelnen Künsten eigenen verschiedenen Kunstgriffe die gleiche Kunsttäuschung erzielt. Auf die Energie dieser dem Kunstgenießenden bewußten Täuschung kommt es an, nicht auf das Mittel, mit dem sie erzielt wurde. Gleichviel ob dies Mittel der Dichtkunst, der bildenden Kunst oder den begleitenden Künsten Musik und Architektur angehört: „das Geheimnis muß heraus, und sollten es die Steine verkünden!"

Diese allen Künsten gemeinsame innere Verwandtschaft ist freilich bei den begleitenden Künsten Musik und Architektur nur sehr weitläufig. Beide haben gar keine direkte Verwandtschaft untereinander. Die Musik kann, so sehr auch die Programm-Musiker sich damit plagen mögen, nichts darstellen und die Architektur kann keinen Empfindungen Ausdruck geben. Ja, wenn man von einer Verwandtschaft dieser begleitenden Künste mit ihren Hauptkünsten spricht, so gilt nicht einmal das einfache Gegenseitigkeitsverhältnis. Denn wohl ist die Poesie der Musik nahe verwandt, da sie wie diese durch den Klang wirkt; nicht aber ist die Musik der Poesie verwandt, da ihrer vieldeutigen Unbestimmtheit der feste Begriff fehlt, den jener das Wort bietet. Ebenso ist die Plastik der Architektur verwandt, nicht aber umgekehrt. Wenn es daher schon häufig fraglich erscheint, ob der Musiker über Werke der Dichtkunst und der Architekt über solche der bildenden Kunst ein nachschöpferisches Urteil zu fällen vermögen, so wird man ihnen noch häufiger ein solches Urteil über Werke der ferner liegenden Hauptkunst absprechen müssen. Ihre Urteilsfähigkeit wird in dieser meist die des gebildeten Laien sein, es wäre denn, daß ihre Begabung auf beiden Gebieten läge, was immerhin oft zutreffen mag. Anders aber steht es mit dem Dichter! Die Poesie ist der bildenden Kunst ebenso nahe verwandt, wie diese ihr. Das Urteil über beide fällt daher in innersten Zügen zusammen, wie das Schaffen beider sich in innersten Zügen berührt. Oder wären unsere großen Maler nicht Poeten, unsere klassischen Dichter nicht Maler gewesen? Leben ihre Gestalten nicht in schärfster Charakteristik vor der Nachwelt fort: Homers Helden, Goethes Frauen, Schillers Jünglinge und der Großmeister aller Humore, der unsterbliche Sir John? Waren Ossian, Adalbert Stifter und Turgenjew etwa nicht Landschaftsmaler? Lessing bestreitet in seinem „Laokoon" allerdings solche Gemeinschaft zwischen Malerei und Poesie. Aber die Beispiele, die er aus Hallers beschreibender Poesie anführt, beweisen mir nicht, daß ein gemeinsames Grenzland für beide Künste ausgeschlossen ist, sondern nur, daß Haller unfähig war, dieses Grenzgebiet zu beherrschen. Und zwar mißlang dies Haller, weil er kein Dichter, sondern ein botanischer Versemacher war. Hätte er anstatt zur Feder zum Pinsel ge-

Digitized by Google

griffen, so wäre er ebenso in die Breite verschwommen und hätte über nebensächliche Einzelheiten die Sammlung auf die Hauptstimmung, die Einheit der Harmonie verloren.

Je stärker das Talent in der bildenden und der Dichtkunst, ein umso breiteres Grenzgebiet wird es beherrschen. Das Gleiche gilt in beiden von der Kritik. Einem Jeden gehört soviel Weide von dem gemeinschaftlichen Rain, als sein Hammerwurf deckt.

Dagegen trennt sich das Urteil über beide Künste, wenn es sich um die Mittel handelt, deren jede sich zur Darstellung bedient. Der Maler hat den Vorteil, die geschilderten Einzelheiten im Bilde nebeneinander zu bieten, den Vorteil, sich auf einen Augenblick der Handlung beschränken zu müssen. Der Dichter kann durch Handlung und Bewegung auf die Phantasie wirken, übertrifft daher den Maler an innerer Lebendigkeit seines Werkes, kommt aber an äußerer Objektivität dem Maler nicht gleich — denn selbst von einem Falstaff vermag niemand zu sagen, wie er denn nun eigentlich in diesem oder jenem Zuge ausgesehen habe. Wer aber will hieraus folgern, daß sich die Gestalt in der Phantasie des Dichters nicht mit der gleichen Schärfe und Farbe, wie in der des Malers gespiegelt habe? Man wird nun darauf entgegnen, daß diese Auffassung zu einer Verkennung des spezifischen Talentes führen müsse; daß unsere größten Dichter sehr schiefe Urteile über bildende Kunst gefällt haben, wie z. B. Goethe über Gotik, über Hackerts Veduten u. s. w., man wird die Irrtümer citieren, denen Lessing verfiel, sobald er sich auf die Beurteilung des Kunstapparates einließ. Mit alle dem wird man aber nicht widerlegen können, daß beide spezifischen Talente (für Dichtkunst und bildende Kunst) auffallend häufig zusammenfallen. Man berücksichtige nur, wie viele Maler sich Dichterkränze erworben haben und in wie hohem Grade den meisten bildenden Künstlern die Gabe anschaulicher erzählender Schilderung verliehen ist.

Diese aber ist das Mittel, mittels dessen der Kritiker seinerseits wirkt. Er hat sich in das Kunstwerk versenkt, er hat seinerseits das vom Künstler gestellte Gleichnis neu gezogen und den Vergleichspunkt geprüft. Er ist sich — nachschaffende Fähigkeit bei ihm vorausgesetzt — klar geworden über die Energie, mit der dem Künstler die Herausarbeitung des plastisch darstellbaren Momentes gelang; er sah, wohin die besondere Absicht des Künstlers zielte und wie weit das Ziel erreicht oder verfehlt ist. Nun soll er seinerseits darstellen, worin die Ursachen der Fehler oder Vorzüge des Werkes beruhen; und zwar stehen ihm zu dieser Wiedergabe nicht die gleichen Mittel zur Verfügung, deren der bildende Künstler sich bediente, sondern nur das gesprochene oder geschriebene Wort, also die Mittel der Poesie.

Es ist ganz klar, daß diese Aufgabe in ihrem ersten wie ihrem zweiten Teile nur einem Manne mit starker dichterisch-künstlerischer Begabung gelingt und daß die guten Talente für solche positive Kritik gerade auf jenem breiten Grenzraine von Kunst und Poesie ihre Heimat haben, dessen Vorhandensein Lessing seltsamerweise bestreitet.

Nun bleibt freilich neben der Prüfung der geistig-künstlerischen Mittel für den Kritiker noch die Beurteilung des rein Handwerksmäßigen, das zweifellos jenseit jenes Grenzraines liegt. Selbst da ist aber vor allzu einseitiger Schärfe in der Grenzbestimmung zu warnen. Bilder werden nicht mit der Hand, sondern mit dem Kopfe gemalt; es ist daher meistens außerordentlich schwer zu sagen, wo die Arbeit der Phantasie aufhört und der rein mechanische Prozeß beginnt. Wer wollte z. B. in Makarts Farbenrhapsodien diese Grenzen zwischen feiner Farbenempfindung und mechanischer Virtuosität bestimmen? Wie manche steifleinene akademische Maschine ist lediglich mit hergebrachten Handwerksgriffen aufgebaut, und wie viel Zauber und Anmut liegt oft in ein paar flüchtig hingeworfenen Farbentönen?

Indessen sagt Goethe mit vollem Rechte, daß nur der über eine Kunst richtig zu urteilen vermöge, der die Mittel kennt, deren sie sich bedient. Ein Kritiker von wirklichem Talent, dem es um seine reproduktive Aufgabe schließlich genau so heiliger Ernst ist, wie dem Künstler um das Schaffen seiner Werke, wird deshalb unermüdlich an der Bereicherung seiner technischen Erfahrung arbeiten. Auch in diesem Teile seiner Erziehung läßt alle Kunstgelahrtheit ihn im Stiche. In keinem Hörsaal der Universitäten kann man ihm sagen, wie ein ehrlicher breiter Pinselstrich aussieht, wie man lasiert, untermalt und deckt, kein Gelehrter bringt ihn hinter die Kniffe der Spachteler und Kleckser. Die Schule des Kunstkritikers ist nicht der Hörsaal, sondern sind das Atelier, die Museen, der Verkehr mit bedeutenden Künstlern, die Beobachtung der grünen Praxis. Auf keinen Fall scheint mir die Erwerbung der besonderlichen technischen Kenntnis unbedingt an eigenes Schaffen geknüpft zu sein. In den Nöten und Aengsten der notwendigen Beschränkung, die das eigene Schaffen auferlegt verliert der Kritiker leicht die frische Unbefangenheit, deren er so sehr bedarf.

Denn wenn auch die Kritik aus den angeführten Gründen ebenso subjektiv sein muß wie das Kunstwerk selbst, da ja der Kritiker nach Erforschung des Inhaltes seinerseits aus der eigenen Kunst- und Weltanschauung heraus das Werk nachzuschaffen hat, so dürfen wir doch insofern von Objektivität der Kritik sprechen, als der Urteilende befähigt sein muß, mit Unbefangenheit sich in die Seele des Künstlers hineinzudenken, um die Absicht zu erforschen, aus der dieser das Kunstwerk schuf. Das Verkennen dieser Absicht würde natürlich einen hinkenden Vergleich in der Kritik bedingen.

Es leuchtet ein, daß solche Gewissenhaftigkeit nur von einem gerade gewachsenen Charakter zu erwarten ist. Am sichersten mag diese Erwartung ein reifer und abgeklärter Geist erfüllen, der durch alle Enttäuschungen hindurch seine Ideale treu bewahrt hat, doch andererseits mit weltversöhntem Humor auf die Kämpfe von strebend irrenden Generationen zurückblickt.

„Woran aber", höre ich meinen Leser fragen, „soll denn der zu erkennen sein, dem das Recht einzuräumen wäre, über die Summe von Fleiß und Talent zu urteilen, die in unserem Kunstschaffen zu Tage tritt? Wenn kein Examen ihn berechtigen, keine Zunft ihm den Befähigungsnachweis bescheinigen kann, woran soll man den berufenen Kritiker kennen? Der bloße Auftrag eines Zeitungsverlegers kann doch unmöglich jedem beliebigen Dummkopf zur Legitimation dienen!"

Meine Antwort ist: ex ungue leonem!

Der Kritiker von Beruf zeigt sich sofort daran, daß er auf den ersten Blick, sozusagen „auf hundert Schritte" dem Kunstwerke ansieht, weß Geistes Kind es ist. Er bekundet auch darin seine innere Verwandtschaft mit dem schaffenden Künstler. Wie dieser instinktiv einem jeden

Digitized by Google

Gegenstande sofort die künstlerische Seite abgewinnt, so fühlt auch der berufene Kritiker sofort den Wert oder Unwert, die Lebenskraft oder innere Schwäche aus einem Kunstwerke heraus. Die Gründe für dies Urteil, unter denen es ja oft ein Für und Wider gibt, stellt er erst nachher, wenn er über die Thatsache sich längst klar ist, aus tieferer Erwägung die Sache zusammen — ganz wie der Künstler den in glücklicher Inspiration erfaßten Stoff sich später im einzelnen zurechtlegt. Auch das Maß der Anerkennung oder des Tadels wird der Urteilende nicht immer mit gleicher Schnelligkeit bestimmen können. Bei neuen Werken wirkt der Reiz der Jugend oft bestechend, bei alten reizt oft die Wucht ihrer Berühmtheit zum Widerspruch. Immer aber, so prüfend er sein Urteil abwägen mag, wird der begabte Kritiker das Gute schnell erkannt, von dem Unbedeutenden, Phrasenhaften, Gespreizten sich achselzuckend abgewandt haben.

Dagegen kenne ich Träger gewaltiger Würden, die ihr Lebelang mit Kunstwerken umgegangen sind, aber, sobald sie vor ein neues gestellt werden, platterdings nicht wissen, was sie damit anfangen sollen. Sie mögen ihre Verdienste um die exakte kunstgeschichtliche Forschung haben, aber von dem inneren Kunstwerte eines Bildes haben sie keinen Schimmer. Nicht im entferntesten will ich damit gesagt haben, daß etwa alle Kunsthistoriker dieses Verhältnisses entbehren. Im Gegenteil: es gibt unter ihnen manches kritische Talent. Das ist aber angeboren, nicht im Hörsaal der Universitäten mittels des kunstgeschichtlichen Apparates angedrillt. Was die alten Bilder betrifft, so ist zu deren voller Würdigung ja die Kenntnis ihrer geschichtlichen Stellung nötig. Die Hauptsache ist und bleibt aber doch immer die Sprache, die das Werk selbst führt. Wem die nicht vertraut klingt, der mag Folianten wälzen und Pergamente oder Waschzettel beschnüffeln — er wird den Schleier nicht von dem „am lichten Tage geheimnisvollen" Leben eines genialen Werkes heben. Kunstgeschichtliches Wissen ist ein Ding, ein ganz anderes der Blick für das Wesentliche, Innerliche, wahrhaft Künstlerische eines Werkes, die lebendige Kunstkennerschaft.

Prüfe sich ein jeder, der die Feder zur Hand nimmt, ob er dieses Schatzes sich rühmen darf! Wem nicht ein stürmisches Pochen seines Herzens diese Gewißheit gibt, „der treibe ein friedlich Gewerb in Ruh", berichte über Bezirksvereinssitzungen oder gestürzte Droschkengäule, aber er trage nicht durch Ungeschick und verkehrte Gesichtspunkte dazu bei, dem Genie seinen dornenvollen Pfad noch mehr zu erschweren und freche Kunstleugner oder die seichte Mittelmäßigkeit groß zu ziehen.

Nürnberger Bericht.

Ist unsre bayerische Landesausstellung wirklich schön?

Einer ausstellungsmüden ist eine ausstellungsfreudige Zeit gefolgt. So in der Kunst, so in Gewerbe und Industrie. Kam dort die Belebung von innen heraus durch die Weckrufe der modernen Malerei, so ist hier, will's mich bedünken, die erfrischende Kraft von einer Seite hereingetragen worden, an die man vor wenigen Jahren noch kaum gedacht hätte und wovon auch heute noch die meisten keine Ahnung zu haben scheinen. Ich meine die Elektrotechnik: sie steht im Vordertreffen, sie ist die Führerin, sie ist die Beflüglerin des gesamten industriellen und gewerblichen Lebens. Beherrscht sie nicht schon ganze Gebiete der Groß- und Kleinindustrie, des Groß- und Kleingewerbes? Daß sie sich wie ein belebender Strom ergossen hat, dürften die schier zahllosen Ausstellungen in deutschen und fremden Landen zur Genüge gezeigt haben. Und was die Frankfurter Ausstellung vom Jahre 1891 für die Elektrotechnik war, das wird der Ausstellungssegen vom Jahre 1896 für alle industriellen und gewerblichen Gebiete sein. Dieses Jahr, die Folgezeit wirds lehren, dürfte als Markstein des erneuten Aufschwungs, des aufwärtsstrebenden Fortschritts schlechtweg zu bezeichnen sein. Daran kann auch der Umstand, daß die Menge der kleineren Provinzial- und Sonderausstellungen immerhin nur einen ganz minimalen Anteil daran hat, nichts ändern. Sondern die großen Ausstellungen sind's, auf die es ankommt und die allein den Aufschwung und Fortschritt bewirken. Das aber wird weniger geschehen durch die ihrer Größe innewohnende autoritative Kraft, als vielmehr durch die Verschiedenheit ihres speziellen Charakters, der, bedingt durch örtliche Verhältnisse, Stammesunterschiede, Sitten und Gebräuche, auf die gesamte industrielle und gewerbliche Produktion sich äußert, von ihr die typische Färbung erhält und diese wieder auf sie zurückstrahlt.

Die vier Ausstellungen in Berlin, Budapest, Genf und Nürnberg in Betracht ziehend, kann man nicht umhin, ihre Bedeutsamkeit in dem Charakter zu suchen, der sie auszeichnet und von einander unterscheidet. Die Berliner Gewerbeausstellung imponiert weniger durch Geschlossenheit, als durch ihre zu einer Weltausstellung, ohne doch eine zu sein, hinneigende Größe. Die anderen drei Ausstellungen zeigen nationalen Charakter. Aber mit welchen Verschiedenheiten! Die Millenniumsausstellung in Budapest dokumentiert eine nationale Färbung im Sinne historischer Entwicklung und zieht dadurch das Interesse aller Welt auf sich. Die schweizerische Landesausstellung sucht ihren Stolz in der Aufzeigung, weniger der Industrie, als des typischen Volkslebens und örtlichen Natur-Charakters.

Die Ausstellung in Nürnberg will sein, wessen sie benannt wird: eine Ausstellung für Kunst, Industrie und Gewerbe des gesamten bayerischen Volkes und Landes. Ob sie ihr Ziel vollkommen erreicht hat oder nicht, kommt nur für den Kenner der spezifisch bayerischen Verhältnisse in Frage. Wäre ihr Landescharakter in mancher Beziehung noch präziser in die Erscheinung getreten, als jetzt, so würde das an ihrer Physiognomie im großen und ganzen schwerlich viel geändert haben. Ihr Vorzug und ihr Unterschied vor und von den vorhin genannten Ausstellungen ist so eigenartiger Natur, daß ihr nichts zur Seite treten kann. Drei Volksstämme, die Bayern, Franken und Schwaben, jeder nach Sprache, Sitte und Charakter von besonderer Prägung; acht Kreise, jeder nach Klima und Bodenbeschaffenheit ein anderer; das alles spiegelt die Ausstellung bald mehr, bald minder scharf ausgeprägt wieder. Und dann noch eins: über ihr ruht der Hauch süddeutschen Volkstums und Wesens; sie zeigt weder Eigendünkel, noch Großmannssucht, sie ist gemütvoll und anheimelnd wie jenes, sie ist von der Liebe und dem Geiste des ganzen Volkes geschaffen worden. Und das höchste: bei ihr wohnt die Schönheit. Wer sagt das? Nicht das bayerische Volk, denn es spricht nie von sich, aber es ist voll der köstlichsten Freude über die Anerkennung der andern: der Deutschen und Fremden, die allesamt das Bild von der Schönheit der bayerischen Landesausstellung mit sich nahmen.

Digitized by Google

Was ist Schönheit? Napoleon I. sagte bei irgend einer Gelegenheit: „Je weiter ein Land in der Zivilisation fortschreitet, desto mehr erheben sich seine Gewerbe zu Künsten, Luxus selbst wird auf diese Weise durch Schönheit veredelt, und der Ueberfluß der Reichen zur Belohnung der Arbeit der Armen, wird ein Gegenstand des Nutzens, eine erste Bedingung der Existenz.“ Nun wohl, die Gebote der „Schönheit“ sind es, welche die größte Bedeutung für die Fortschritte des Gewerbes und überhaupt für das ganze Leben haben: das ist die Erkenntnis von heute. Eine Ausstellung sei nicht bloß „zweckmäßig“, sondern sie sei auch „schön“. Was aber versteht man nun unter der „Schönheit“ einer Ausstellung? Die „Mode?“ Oder die „Schönheit“ im wahren, erhabenen Sinne des Worts? Unstreitig die letztere und zwar in ihrer Ausdehnung auf die Ausstellung als Ganzes und in allen ihren Teilen. Daß zum Begriff der Schönheit der Ausstellung nicht allein die aufgestellten Gegenstände gehören, sondern auch ihre Baulichkeiten, ist selbstverständlich. Betrachten wir die Nürnberger Ausstellungsgebäude. Ein prachtvoll gegliederter Bau im reinsten und edelsten Barockstil, der sich in allen seinen Gliederungen als lebendiger Organismus hinstellt, dessen monumental wirkendes Hauptportal, dessen Kuppel- und Obeliskbekrönungen, dessen Ornamentik und figürlicher Schmuck wie durch Naturgesetz hervorgetriebene Blüte und Frucht erscheinen. Der Architektur und idealen Formengebung entspricht die Zweckmäßigkeit der Konstruktion des Innern: sie muß wie jene als die That eines baukünstlerischen Genius bezeichnet werden. Rechts und links von der Haupthalle des Industriegebäudes sind die acht Kreisabteilungen gezogen und unter sich verbunden. Man genießt sie im einzelnen und ganzen, völlig nach Wunsch und Neigung. Um aber zu den Ausstellungen für Unterrichts-, Verkehrs- und Maschinenwesen zu kommen, muß man wieder hinaustreten aus dem Industriegebäude, um sich auf einem Wandelgange durch den Park oder unter den langen Arkaden zu erholen. Welch köstliches Element der Ruhe inmitten der Bewegung! Aber dieses ist auch im Industrie- und Hauptgebäude geschaffen worden durch die freien Plätze, die man dort hineinverlegte. Irgendwo tritt man unbewußt durch eine kleine Pforte hinaus und überm Haupte lacht blauer Himmel und sommerliche Sonnenhelle. Da schweift der Blick dort in der pfälzischen Abteilung durch ein geöffnetes Fenster auf ein Panorama der Donau mit der in der Flut sich spiegelnden Walhalla bei Kelheim. In der schwäbischen Abteilung wieder fühlt man sich plötzlich in den Algäu versetzt: weit hinaus sieht das Auge nach dem lieblichen Oberstdorf und gegenüber zu dem wildromantischen Einödsbach; während das Panorama in der niederbayerischen Abteilung das ganze Waldlerleben kräftig wiederspiegelt. Ueberall Wahrheit und Schönheit; überall Luft, Freiheit und Größe.

Nun zur Ausstellung selber. Man kann gegen die Kreiseinteilung manches einwenden, vor allem und mit gutem Recht, daß sie den Totaleindruck der Produktion, wie er etwa in der Maschinenhalle zum geschlossenen Ausdruck gelangt, in Einheiten auflöst. Wer aber wird gegen deren praktische Zweckmäßigkeit und künstlerische Wirkung etwas einwenden? Es ist wahr: die von den Aesthetikern „strikteſter Observanz“ aufgestellte Tabulatur der „Stileinheit“ ist hier durchlöchert, schon allein hinsichtlich der acht Kreisportale, welche gotischen, romanischen, Renaissance- Bayreuther Markgrafen-Stil u. s. w. aufweisen. Aber liegt hierin nicht gerade das Moment frischquellenden Lebens, welches, dem lebendigen Sinn und Wirken des jeweiligen Stammes entsprossen, jede ermüdende Monotonie und langweilige Symmetrie von vorne herein zu schanden macht? Wenn nur die Gesamtwirkung eine künstlerische und schöne ist. Schönheit aber ist atmendes Leben, nicht eine prachtvoll hingegossene kalte Marmorleiche.

Dem Gesamteindruck entspricht die Ausstattung im Innern: der künstlerische Sinn aller in Betracht kommenden Faktoren hat auch hier dem Streben nach Stilmäßigkeit die Freiheit der individuellen Aeußerung gesellt. So ist's mit dem Arrangement der ausgestellten Gegenstände. Es mag ja sonderbar klingen, wenn ich hier der in mich aufgenommenen Schwärmerei und Liebe für bayrisch Volk und Wesen, in dessen gemütswarmer Mitte ich mehr als ein Jahrzehnt weile und wirke, Ausdruck gebe. Aber mir ist's, wenn mein Auge auf den von dem Fleiß und der ungemein gesunden, sittlich kraftvollen Regsamkeit des Bayernvolkes hervorgebrachten Zeugen seiner industriellen, künstlerischen und gewerblichen Arbeit haftet, als ob all' diese Dinge da ein gut Teil jener Gemütswärme und gesunden Kraft ausströmten, die ihre Erzeuger so sehr auszeichnet. Wohl mag es sein, daß nicht alles, was wir hier sehen, auf der „Höhe der Zeit“ steht, will sagen, nicht als Weiterentwicklung des betreffenden Industrie- oder Gewerbezweiges im strengsten Sinne des Wortes empfunden werden kann. Die Ursachen hierfür dürften selten im Mangel an Verständnis oder Wollen und Können, mehr jedoch in zeitlichen, örtlichen und persönlichen Verhältnissen zu suchen sein. Aber fast allen Erzeugnissen ist die Verschmelzung des Praktisch-Notwendigen mit dem Idealen, Schönen zu eigen, das sie zum Kunstwerk erhebt. Nirgends mehr, als hier, springt der Einfluß der Kunst auf das Handwerk ins Auge. In der Kunst ist und bleibt die Wahrheit und die Schönheit Hauptgesetz; seine Uebertragung auf das Gewerbe, des Gewerbes liebevolle Aneignung und Versenkung in die Gebote des schönen freien Schwunges, sie bedeuten vielleicht den bedeutungsvollsten Fortschritt, den mir die bayerische Industrie und gewerbliche Arbeit vor jeder andern deutschen zu zeigen scheinen. Der Einfluß der Kunst zeigt sich auch im Arrangement. Man sieht kaum einen Mißgriff; ohne auffällig zu scheinen, ist jedes Ausstellungsobjekt aufs glücklichste zur Wirkung gebracht. Dabei geht durch die ganze Ausstellung der Zug des Lebendigen, Wechselvollen, denn es waren nicht „Geheimräte und Archäologen“, es war das innige Zusammengehen der Künstler und Kunstverständigen mit den Ausstellern, was dieses Werk zustande gebracht hat. Diesem Zusammengehen verdankt die Nürnberger Ausstellung ihre durchweg fein abgetönte Harmonie, ihre Stimmung und künstlerisch-poetische Schönheit.

Schönheit begegnet auch im Parke dem Auge des Kunstverständigen. Zu der Würde der Anlagen mit ihren alten breitwipfligen Linden, Ulmen und Kastanien, ihren Rasenplätzen, Rosarien und stillen, laubüberdachten Weihern „stimmen“ die mit künstlerischem Empfinden sorgsam eingebetteten Bauten, „stimmt“ das blendende Weiß des Haupt-Ausstellungsgebäudes, welches von den beiden Haupteingängen aus stets ein abgerundetes Bild, stets eine monumentale Steigerung erfährt. Gärtnerische Kunst sorgte für Durchblicke und legte in den beiden Barockparterren vor dem Hauptgebäude eine farbenprächtige Schönheit auf, die der architektonischen Schönheit des Gebäudes an künstlerischer Wirkung gleichkommt. Und wenn

Digitized by Google

abends die Kuppel des Hauptportals im Widerschein unzähliger Glühlichter und Bogenlampen erstrahlt, wenn tausend mal tausend Flämmchen den Teich und die Wege des Parkes umsäumen, wenn die große Fontaine vor dem Hauptportal ihre farbig beleuchteten Strahlen zu einer steigenden und fallenden Krone wölbt und oben von höchster Kuppelwölbung der Scheinwerfer in langsamer Drehung und Senkung sein farbiges Licht versendet: dann quillt auch wieder eine Schönheit auf, die eindringlich zu Herzen geht und noch lange, nachdem die Ausstellungshallen auf immer sich werden geschlossen haben, im Gedächtnis fortleben wird. Ernst Kreowski.

Sprechsaal.

In Sachen literarischer Erziehung.

Adolf Bartels hat im zwanzigsten Hefte des laufenden Jahrganges einige Anweisungen für eine erziehende Mutter gegeben, die bei mir den lebhaftesten Widerspruch hervorgerufen haben. Ich bin Schulmeister, bitte aber, mich als solchen nicht von vornherein verdächtigen und eben — der Schulmeisterei überführen zu wollen. Der Dame, die mich nach dem Dichter gefragt hätte, den sie ihrem neunjährigen Knaben in die Hand geben sollte, hätte ich weder Körner, noch Schiller, noch sonst einen empfohlen. Ich hätte ihr, wenn es im Herbst gewesen ist, zunächst geraten, einmal einen Drachen zu bauen und den mit ihm steigen zu lassen, und zu einer anderen Jahreszeit etwas Entsprechendes. Ein Junge, der mit neun Jahren absonderliche Lesegelüste hat, muß die durch Einbrüche in den väterlichen oder mütterlichen Bücherschrank befriedigen, und wenn Gott ihn behütet und er keine üblen Neigungen mitbekommen hat, darf er alles lesen, was da aufbewahrt ist. Der Anweisungen von einem Literaten, sei es auch nur indirekt, bedarf er zu seinen Konquistadorenabenteuern nicht.

Wenn das Glück gut ist, findet er da die Lebensbeschreibungen des Plutarch, und wenn seine Mutter leise nachhelfend eingreifen will, kaufe sie, wenn sie nicht vorhanden sind, schnell die bei Reclam billig zu habende Kaltwassersche Uebersetzung und stelle sie an findbarer Stelle auf, daß der Einbrecher danach greifen muß. Noch fast in jeder Lebensbeschreibung eines nicht modernen bedeutenden Mannes habe ich gefunden, daß Plutarch unauslöschlichen Eindruck auf ihn in seinen Knabenjahren gemacht hat. Ist daher der Lesehunger so groß, so findet unser jugendlicher Freund hier Futter zunächst genug, wohlschmeckendes und bekömmliches. Plutarch ist ja zwar kein Dichter, und nach einem Dichter hatte ja zunächst die Dame gefragt; aber Herr Adolf Bartels hat im Verlauf seines Aufsatzes selbst die Bedingung überschritten und Prosaschriften mit auf das Programm gesetzt.

Soll aber zunächst wirklich an der Dichtung festgehalten werden, so scheint es mir durchaus unzweckmäßig zu sein, nun gleich einen ganzen Dichter zu verordnen, und am ungeeignetsten Theodor Körner als Vorbereitung auf Schiller. Ein richtigerer Weg würde es wohl sein, wenn man dem stofffhungrigen Jungen erst einmal eine Sammlung, nicht gerade die, die ihm in der Schule vorgelegt wird und die deshalb wohl in den meisten Fällen nur eines minderen Ansehens bei ihm sich erfreut, in die Hände gibt, also etwa die Auswahl von Echtermeyer, Wackernagels oder Wolffs poetischen Hausschatz oder Scherrs Bildersaal. Herz, was begehrst du mehr! Da mag der Junge selbst die gewiß für den Erwachsenen schwierige Auswahl treffen und diesen davor bewahren, zweifelhafte Urteile über die Dichter und ihren Zündewert für jugendliche Herzen zu fällen. Am besten ist es, der Knabe liest die Dichtungen, die er als die schönsten ausgesondert hat, seiner Mutter vor. Wir durften als Kinder an gewissen Abenden abwechselnd je ein Gedicht vorlesen, und es versteht sich, daß jedes beflissen war, ein recht langes auszusuchen, am liebsten Salas y Gomez oder dergleichen, um recht ausdauernd am Worte zu bleiben. Unpassendes wird dem Jungen ja so wie so in solch einer Sammlung nicht vorkommen, aber durch Mitteilung wird doch ein frischer Lufthauch der dämmernden Seele zugeführt, ohne daß die Dichtung des Ahnungsreichen, des Perspektivischen dadurch entkleidet würde.

Mir kommt es so vor, als sei in dem Entwurf zu einer literarischen Erziehung durchgehends alles ein wenig vorweggenommen. Es müssen schon sehr sensitive und reife Knaben sein, die nach dem dort aufgestellten Stufengange genießen lernen sollen, vielleicht zu sensitiv und frühreif, eine Voraussetzung oder eine Folge des Lehrganges, die nicht wünschenswert ist. Zwar kann ein früh gelegter Keim lange schlummern, ohne seine Keimfähigkeit zu verlieren; wenn sonst Alles in Ordnung ist, kommt er seiner Zeit heraus und zeugt von der weithinwirkenden Kraft früher Jugendeindrücke. Aber es ist doch auch natürlich, daß allzufrüh vorweggenommene Genüsse die Empfänglichkeit im allgemeinen mindern und einfachere Gaben vorzeitig entwertet werden. Regeln lassen sich schwer aufstellen, die besondere Anlage des Kindes, der ganze Zuschnitt in Kinderstube und Haus und andre Umstände werden da entscheidend mitsprechen. Mancher Junge liest in frühen Jahren die schlimmsten Bücher, die auf dem Index aller Eltern stehen müßten, in Menge und ohne Schaden, alle Bände des Pitaval und sensationelle Bücher, die das Dienstmädchen verstohlen liest; ein anderer verdirbt sich vielleicht an vorzeitiger Bekanntschaft mit erlauchten Dichtern den Geschmack und die Aufnahmefähigkeit für alle Zeiten.

Eine literarische Erziehung will von Fall zu Fall geregelt werden; die Schule quält sich schon lange an der Aufstellung eines einwandfreien und lückenlosen Kanons ab. Eltern und Privaterzieher haben es besser. Wenn ihnen sonst reiche Kenntnis und ein gesunder Geschmack nicht fehlen, werden sie ihren Kindern oder Pflegebefohlenen schon zur rechten Zeit das Rechte in die Hand geben. Eigene Erinnerung, und wo diese versagt, die Selbstbiographie bedeutender Männer, werden nützliche Fingerzeige geben. Im allgemeinen möchte ich sagen: nicht zu früh mit der Dichtung im engeren Sinne anfangen! Den poetischen Rohstoff, wenn ich mich so ausdrücken soll, geben Märchen, Mythen und Sagen und die Geschichte in reichster Fülle und erfüllen die ahnende Seele mit dynamisch wirkendem Inhalt, während der dichterisch, wie z. B. von Musäus oder Wieland schon zugerichtete Stoff der unbedenklichen Kinderseele zunächst wohl zwar nicht schaden wird, in den Uebergangsjahren aber leicht gefährlich werden könnte.

Ich würde den Plan der Lektüre überhaupt nicht, wie

Digitized by Google

Adolf Bartels, nach Dichtern, sondern nach Gattungen einrichten und deshalb auf den Rohstoff das Epos folgen lassen und in diesem Sinne, wenn ich von Homer und dem deutschen Heldenliede hier absehen darf, Körner und Schiller nicht vor Uhland ansetzen, sondern diesen klassischen Balladendichter, den Bartels sonst so gut charakterisiert, in den Mittelpunkt dieser epischen Periode des deutschen Knaben rücken. Die Haltung, Bestimmtheit und Objektivität Uhlands ist der jugendlichen Anlehnungsbedürftigkeit des Dresdener Allerweltverzugs weit voranzustellen: denn es scheint mir durchaus nicht richtig zu sein, wenn Bartels meint, daß Körners jugendliche Art am besten zur Jugend stimme. Zwar sind junge Leute die einzigen, die Körners Sachen noch mit Anteil zu lesen vermögen; damit ist indessen nicht gesagt: daß diese Versuche gerade gute und nützliche Lektüre für die Jugend seien, die zwar selbst die Mangelhaftigkeit nicht gar so lebhaft empfinden wird, der man aber eigentlich mit Bewußtsein nur das Reifste und Beste vorsetzen sollte und die man im Ernst durch Körner auf Schiller vorzubereiten nicht vorschlagen dürfte. Aus einer wohl allgemeinen Sympathie für den jungen Helden wird indessen Jeder damit einverstanden sein, daß der Junge nach wie vor des alten Sultan Soliman Monolog hochpathetisch vortragen und seine Angehörigen nach wie vor damit elenden darf; nur lehre man ihn vorher Schillers Wilhelm Tell kennen und, will er durchaus posieren und deklamieren, so stelle man ihn in der hohlen Gasse auf.

Auf die weitere Einrichtung des literarischen Erziehungsganges will ich nicht eingehen, da, je weiter der Plan fortschreitet, die Meinungen auseinandergehen werden und überdies die Schule ihren beherrschenden Einfluß geltend macht und den Eltern mehr und mehr die Zustimmung zwar nicht schwer macht, aber immerhin vorwegnimmt. Das Meiste wird immer Saat auf Hoffnung bleiben; denn man täusche sich darüber nicht, ein genaueres Verhältnis gewinnt der moderne Durchschnittsjüngling in den Jahren, bis zu denen Bartels den Adepten begleitet, zu Goethe, zu Shakespere nicht. Aber es ist schon viel gewonnen, wenn er die starken Eindrücke aufnimmt und die Bedeutung ahnt. Dann darf er auch meinetwegen mit Keller noch warten, bis er an die dreißig heran ist, denn der Züricher Einsiedler ist doch so einfach nicht und auch nicht so ohne Weiteres in den Nachtragskanon aufzunehmen, wie Bartels will, vor allem ist er nicht gerade der Mann, den freundlicheren Gegensatz zu dem dunkeln Bild der Welt, das Kleist, Hebbel, Ludwig im allgemeinen geben sollen, zu gewährleisten. Selbst auf die Gefahr hin, von Bartels aus dem Kreise derer, „die in der Welt der deutschen Dichtung wahrhaft heimisch sind", ausgeschlossen oder gar ausgewiesen zu werden, möchte ich Keller unbedenklich von der Liste streichen, ohne nun deshalb gerade Storms Namen einsetzen zu wollen. Keller hat nichts Leichtes und nichts Allgemeinverbindliches, man denke nur an den Grünen Heinrich. Darum bleibt er doch der große Novellist, aber es will mir nicht einleuchten, daß er dem Einflusse Heines entgegenzuwirken und die Lücke, die das Dreigestirn Hebbel, Kleist und Ludwig im Weltbilde noch gelassen hat, auszufüllen geeignet sei. Kellers Laune ist nicht selten bizarr, das Bild, das er von der Welt gibt, ist oft in Bitterkeit hingeworfen, es bedarf der Korrektur des gereifteren Mannes.

Sollte nicht überhaupt in der ganzen Fragestellung von Bartels etwas Schiefes liegen und eine eigentlich literarische Erziehung gar nicht einmal wünschenswert sein? Mir will scheinen, als ob die Söhne und Töchter heutiger gebildeter Eltern gar nicht mehr so allgemein die Lust zu lesen mitbekommen hätten und als sei der richtige Hunger nach Gedrucktem in ganz anderen Schichten zu finden, wo die sonstigen Bildungselemente nicht so aufdringlich wirken. Gelesen schlechtweg wird unstreitig heutzutage ungleich mehr als in früheren Zeiten, aber wer liest, wie liest er und was liest er? Eine Enquête in dieser Richtung ist unmöglich; ließe sie sich anstellen, so wäre sie unstreitig interessanter als eine Viehzählung oder eine Gewerbestatistik. Die Buchhändler und Zeitungsverleger wissen nicht, wer ihre Bücher und Zeitungen liest. Häufig sind die nichtzahlenden Mitleser die eifrigsten. Ich hatte einmal ein Dienstmädchen, das meine „Allgemeine Zeitung" fast aufmerksamer las als ich, und ein anderes, das ein im Garten liegen gebliebenes Exemplar Shakespereſcher Sonette, nicht aus Gewinnsucht, an sich gebracht hatte.

Ueberfüttere man die Kinder nicht mit Eindrücken und mache sie nicht frühreif; meldet sich frühzeitiger Lesehang, so leite man ihn vorsichtig, mehr durch Entziehung, als durch Empfehlung. Läuft einmal ein unpassendes oder antizipiertes Buch mit unter, so ist es noch kein Unglück, wenn der Junge oder das Mädchen sonst von guter Art ist. Die Hauptsache ist, daß das Kind sich nicht an das widerliche Zeitungslesen gewöhnt und vor dieser heillosen Geschmacksverderbnis und Interessenverwüstung möglichst lange bewahrt bleibt. Und will man wirklich erziehen und einen guten Samen legen, so führe man Familienleseabende ein und präge keinem Schriftsteller den Stempel des Kinderbuches auf, zeige vielmehr, daß es für Erwachsene und Kinder einen gemeinsamen Boden in der Dichtung gibt. Kurzum, man erziehe um Gottes Willen nicht literarisch! K. M.

•

Den Schulmeister sowohl wie den Literaten muß man, denke ich, bei der Erörterung solcher Fragen zu Hause lassen. Wenn ich mich anzudeuten genötigt sah, daß die Schule dem Heranwachsenden den Geschmack an den Dichtern vielfach verderbe, so ging ich von allgemein bekannten Thatsachen aus; ich stehe aber natürlich nicht an, den Einfluß der Leute, die man Literaten nennt, als gleichfalls unter Umständen verderblich zu bezeichnen. Die wichtige Sache, um die es sich hier handelt, ist die Einführung der Jugend in die Nationalliteratur, in die Welt der Dichtung überhaupt, und zwar in der bestimmten Absicht, ihr das unveräußerliche Lebensgut künstlerischer Genußfähigkeit zu geben. Drachensteigenlassen hat auch seine Zeit, und gegen jugendliche Einbrüche in den väterlichen Bücherschrank habe ich nicht einmal viel einzuwenden, doch aber sehe ich nicht ein, weshalb dabei nicht eine literarische Erziehung in meinem Sinne, die nichts weniger als Zwang zu sein braucht, möglich sein sollte. Freilich, allgemein wird und kann diese literarische Erziehung niemals sein, die Anlagen zur künstlerischen Genußfähigkeit, zur ästhetischen Bildung sind durchaus nicht überall vorhanden. Wo aber Eltern diese Anlagen erkennen, da mögen sie sie sich ruhig ausbilden lassen, ohne zu fürchten, ihren Sohn etwa auf die Laufbahn eines Literaten zu führen.

Ueber Jugendlektüre im allgemeinen also habe ich nicht geschrieben, sondern nur über Dichterlektüre zu dem angegebenen Zwecke. Wenn ich einmal historische und ethno-

Digitized by Google

graphische Literatur erwähnte, so geschah das, um anzuzeigen, daß auch ich nicht bloß Dichterlektüre wolle; Prosastücke aufs Programm gesetzt habe ich aber nicht, und Plutarch geht mich hier ganz und gar nichts an. Romane rechne ich übrigens, um ja kein Mißverständnis aufkommen zu lassen, zu den dichterischen Werken, nichts liegt mir überhaupt ferner, als die Jugend ewig mit Versen füttern zu wollen. Und schon aus diesem Grunde lehne ich das Ersetzen der Gesamtwerke der Dichter durch Anthologien wie Echtermeyer, Wackernagel, Wolff und Scherr entschieden ab; nicht um das Bekanntwerden mit möglichst viel oder möglichst „schöner" Poesie ist es mir zu thun, sondern um das Eindringen in die Welt und das Wesen der Dichter. Dadurch vor allem wird ja das Verständnis für das gemerkt und gebildet, was in der Erfassung der Welt durch einen Dichter das Wesentliche, was also das spezifisch Dichterische ist. Man soll lernen, die Welt mit den Augen des großen Künstlers anzusehen, weil nur dies sich im Grunde lohnt. Das kann aber nur durch das Studium der Gesamtwerke geschehen, und wenn auch, wie ich deutlich genug hervorgehoben habe, das Interesse der Jugend zunächst ein stoffliches ist, bald genug wird es persönlich, dem Dichter zugewandt und im Laufe der Entwicklung dann immer mehr aesthetisch. Den poetischen Stoff der Jugend als Rohstoff zuzuführen, halte ich für durchaus verfehlt; man soll die Schwierigkeiten, die die poetische Behandlung dem Verständnis stellt, nicht wegschaffen, man soll der Jugend so früh wie möglich die Ahnung der Wichtigkeit der poetischen Form aufgehen lassen. Aber vom Leichter- zum Schwererverständlichen, oder besser, vom einfachen zum kompliziertern Individuum soll man allerdings vorgehen, und darum halte ich hier auch an Körner fest, den ich, wie ich stark genug betont zu haben glaube, ja sonst nicht überschätze. Körner ist aber nicht nur leichtverständlich, als Individuum bald erfaßt, er hat vor allem auch Begeisterung, und mit dieser, meine ich, muß die Dichtung der Jugend zunächst entgegengetreten. Bestimmtheit und Objektivität, wie sie Uhland besitzt, sind zwar sehr schätzbar, aber die jugendliche Anlehnungsbedürftigkeit, wenn sie denn überhaupt hier in Anschlag zu bringen ist, wird sich viel eher durch Feuer, wie bei Körner, und ideale Größe, wie bei Schiller, anlocken lassen, als durch schlichte männliche Haltung. Es ist leicht gesagt, man sollte der Jugend das Reichste und Beste vorsetzen, aber der Neunjährige kann das Reichste und Beste leider noch nicht genießen, kann zwar von Uhland das eine oder das andere Gedicht lieb gewinnen, aber die keineswegs am Tage liegenden Vorzüge dieses Dichters sicher nicht erkennen, zu seiner Persönlichkeit nie und nimmer ein Verhältnis gewinnen. Die Liebe zur dichterischen Persönlichkeit, das ist's aber für mich zunächst, was aus der Jugend-Lektüre herausspringen soll; bei Körner und Schiller wird das schon in frühem Alter unbedingt geschehen — bei Uhland jedoch schwerlich. Was sagt da die „Mangelhaftigkeit" der Werke Körners, die übrigens nur relativ ist, da ja auf seiner Stufe der Dichter leistet, was er leisten soll! Wie man aus meinem Aufsatz auf den Gedanken kommen konnte, ich wolle das Posieren und Deklamieren, das begreife ich nicht. Wo ich von Deklamieren sprach, da war immer das heimliche Deklamieren des von seinem Dichter erfüllten Knaben gemeint; ich gehe in meiner Abneigung gegen das Auftreten so weit, daß ich sogar das Vorlesen der schönsten und — längsten Gedichte am Familientische nicht besonders empfehlenswert finde.

Auf meine im einzelnen wohlüberlegte Gesamtentwicklung ist mein Gegner nicht eingegangen. Widersprechen muß ich ihm vor allen Dingen noch da, wo er von dem beherrschenden Einfluß der Schule redet. Ich leugne diesen beherrschenden Einfluß auf literarischem Gebiet vollständig und nehme — Ausnahmen sind natürlich da — die Entwicklung im Gegensatz zur Schule als das Normale an, muß es nach meinen nicht ganz geringen Erfahrungen. Daß der moderne Durchschnittsjüngling ein genaueres Verhältnis zu Goethe und Shakespere bis zum zwanzigsten Jahre gewinnt, habe ich nicht behauptet, aber etwas mehr als die Bedeutung dieser Dichter ahnen kann selbst er, wenn er eben nicht zu sehr Durchschnitt ist — von dieser Sorte muß man überhaupt absehen, und die meisten Leser meines Aufsatzes haben es wohl stillschweigend gethan. Daß eine literarische Erziehung von Fall zu Fall geregelt sein will, kann ich zugeben, ich habe selbst auf die Notwendigkeit, die individuellen Unterschiede zu berücksichtigen, hingewiesen, aber daß die Dichter, die ich genannt habe, und auch in der Reihenfolge, wie ich sie genannt habe, in Betracht kommen, wird man mir sehr schwer widerlegen. Auch „ein wenig alles vorweggenommen" habe ich schwerlich; unsere Jugend ist leider sehr sensitiv und frühreif, die Festhaltung des von mir vorgezeichneten Weges wäre wahrscheinlich eine Besserung gegen die Wirklichkeit. Wenn sich ein achtzehnjähriger Gymnasiast auf dem Grabe Heinrichs von Kleist erschießt, wenn andere gleichalterige an den Zeitschriften der Jüngstdeutschen mitarbeiten, so sind das zwar Ausnahmefälle, aber sie deuten auf die Regel.

Ueber Keller werde ich mich mit meinem Gegner wohl nicht vereinigen. Gerade der „Grüne Heinrich" ist mir ein Werk, das von ganz gewaltiger Bedeutung für die herangewachsene Jugend werden kann. Wo hätten wir denn noch eine zweite solche Entwicklungsgeschichte? Daß Kellers Laune nicht selten bizarr ist, kann ich zugeben, aber daß sein Bild der Welt mit Bitterkeit hingeworfen sein soll, nun und nimmer. Ich kenne kaum einen weltfreudigern Dichter als Keller, wenn er auch keineswegs ein Optimist im gewöhnlichen Sinn ist.

Nochmals: über Jugendlektüre im allgemeinen habe ich nicht geschrieben, und die literarische Erziehung für alle Söhne und Töchter gebildeter Eltern möchte ich nicht empfehlen, wahrhaftig nicht. Sie ist bei der Beschaffenheit der meisten gebildeten Eltern und ihrer Söhne und Töchter auch gewiß nicht durchzuführen. Auch eine literarische Ueberfütterung beabsichtige ich nicht, aber die Jugend kann sehr viel aufnehmen, und es ist — darin stimme ich ja mit meinem Gegner überein — wünschenswert, daß sie nicht vom Tage nimmt, vielmehr einen mächtigen Lebensgehalt aus der Nationalliteratur rechtzeitig empfängt. Die Werke genannter Dichter zu „Kinderbüchern" zu machen — daran denkt natürlich niemand; ebensowenig bin ich aber ein Freund der „familienhaften" Auffassung der Literatur, will nicht, daß man den Erwachsenen und Kindern gemeinsamen Boden in der Dichtung besonders hervorhebt. Die literarische Erziehung soll vor allem Selbsterziehung sein, die vom Kindes- bis zum Mannesalter reicht; nur in der Wahl der Hauptdichter und -schriftsteller soll eine leichte Beeinflußung stattfinden, durch die unter den Erwachsenen herrschende Anschauung, die die Zusammensetzung des Bücherschrankes bestimmt, die Reihenfolge der zu Büchergeschenken an die heranwachsenden geeigneten Dichter feststellt und vor allem der Jugend hin und

Digitized by Google

wieder zu Gemüte führt, daß in den großen Dichtern das Höchste und Beste steckt, was die Entwicklung des eignen Volkes und der Menschheit der Entwicklung und dem ganzen Leben des Einzelnen zu geben hat. Auf diese Anschauung allein habe ich durch meinen Aufsatz einwirken wollen. Adolf Bartels.

Inhalt: Volkstümliche Kataloge. — Rundschau. — Dichtung. Schöne Literatur. Aus dem ersten Universitätsjahre. Roman von Peter Nansen. Schriften über Literatur. Heinrich von Kleist als Mensch und Dichter, von Prof. Dr. Hermann Conrad. Faust und Parcival, von Albert Freybe. — Musik: Musikliteratur. Die Beethovenschen Klaviersonaten. — Bildende Künste: Berichte über bildende Kunst. Berliner Bericht. Berliner Kunstausstellung III. Münchener Bericht. — Vermischtes: Kunst und Kritik. (Schluß.) Nürnberger Bericht. — Sprechsaal: In Sachen literarischer Erziehung.

Kunstwart-Anzeiger.

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

die bei der Kunstwart-Leitung eingelaufen sind.

Von den bei uns bis zum Schluß des Heftes eingelaufenen neuen Erscheinungen verzeichnen wir hier vorerst die Titel der nachstehenden, und bleibt eine Besprechung, soweit eine solche für die Leser des Kunstwart ersprießlich scheint, vorbehalten.

Eschricht, E., Reine Liebe. Geschichten aus dem fernen Osten. Berlin, F. Fontane & Co. 303 SS. brosch. Mk. 3.50.

Finke, Dr. Heinr., Carl Müller. Sein Leben und künstlerisches Schaffen. Köln, J. P. Bachem. 117 SS. Mk. 2.80.

Flechsig, Dr. Paul, Die Grenzen geistiger Gesundheit und Krankheit. Leipzig., Veit & Co. 48 SS. Mk. 1.—

Flugblätter, Neue, Nr. 15—22. Preis pro Blatt 10 Pf. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Gartelmann, H. Zur Dramatik. Ein dramaturgischer Waffengang mit Prof. Richard Maria Werner. Berlin. S. Fischer Verlag. 43 SS. 75 Pf.

Gizycki, Lily von, Die neue Frau in der Dichtung. Stuttgart J. H. W. Dietz. 40 SS. Mk. 1.—

Gleye, Maria Carlita, Lieder einer Livländerin. Zürich, Sterns litterar. Bulletin der Schweiz. 111 SS.

Gonne, Prof. Chr. Friedr., Das Schöne Dessen Ursache und Wirkung in der Kunst und in der Natur. Dresden, Alex. Beyer's Buchhandlung. 15 SS. 25 Pf.

Gréville, H., Eva. Roman. Autoris. Uebersetzung von Robert Prölß. Dresden, E. Piersons Verlag Mk. 3.—

Guthart, Leopold, Pastor Hammer. Ein Zeitbild. Leipzig, Reinhold Werther. 174 SS. Mk. 2.50.

Harnack, O., Deutsches Kunstleben in Rom. Weimar, Emil Felber. 208 SS. Mk. 3.50.

Hauch, C., Wilhelm Zabern. Ein Roman aus der Zeit Christians des Zweiten. Leipzig. Reinhold Werther. 331 SS. Mk. 5.—

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (131
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel**

1794
GEGRÜNDET
RUD. IBACH SOHN
HOFF IANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS
Schutz Marke
FLÜGEL
PIANINOS
Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils
BARMEN Neuerweg 40
KÖLN A. RH. Neumarkt 1a.
159

Konservatorium für Musik zu Stuttgart.

Aufnahmeprüfung: *14. Oktober.* **Beginn des Wintersemesters:** *19. Oktober.* **Unterrichtsfächer:** *Solo- und Chorgesang, Klavier, Orgel, Violine, Violonzell, sowie die sonstigen Orchester-Instrumente, Tonsatz und Instrumentationslehre, Deklamation und italienische Sprache, vollständige Ausbildung für die Oper. 39 Lehrer, 5 Lehrerinnen. In der* **Künstlerschule** *unterrichten die Professoren:* **Ferling, Keller, K. Krüger, S. de Lange, Linder, Pischek, Pruckner, Seyerlen, Singer, Skraup, Speidel, Wien,** *Hofkapellmeister* **Doppler,** *Kammersänger* **Hromada,** *Hofmusikdirektor* **Mayer,** *Kammermusiker* **Seitz,** *Cav.* **Cattaneo.** *Prospekte und Statuten gratis.*

Stuttgart, *im August 1896.*

177) **Die Direktion: Prof. Hils.**

Paris 1889. Gent 1889. Chicago, London 1893. **Preisgekrönt** Brüssel 1891. Wien 1891. Magdeburg 1893.
P. F. W. Barella's Universal-Magenpulver
Sollte kein Magenleidender unversucht lassen, da es sofort alle Schmerzen und Beschwerden beseitigt.
Proben gratis gegen Porto! Auskunft unentgeltlich. 162
In Schachteln à Mk. 2.50 und Mk. 1.50.
Berlin SW. Friedrichstr. 220.
P. F. W. Barella,
Mitgl. medic. Gesellschaften für Frankreich.
MÜNCHEN, LUDWIGS-APOTHEKE.

Uebernahme von Kunst-Auktionen
jeder Art, ganzer Sammlungen sowohl als einzelner guter Stücke.
Hugo Helbing, München, Christofstrasse 2.
Eigene neuerbaute Oberlichträume. 173

Digitized by Google

Unter dem Protectorate Seiner Königlichen Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern
des Königreichs Bayern Verweser

Bayerische Landes-Industrie- Gewerbe- und Kunst-Ausstellung Nürnberg

In den grossen städtischen Parkanlagen

Vom 15. Mai bis 15. October 1896

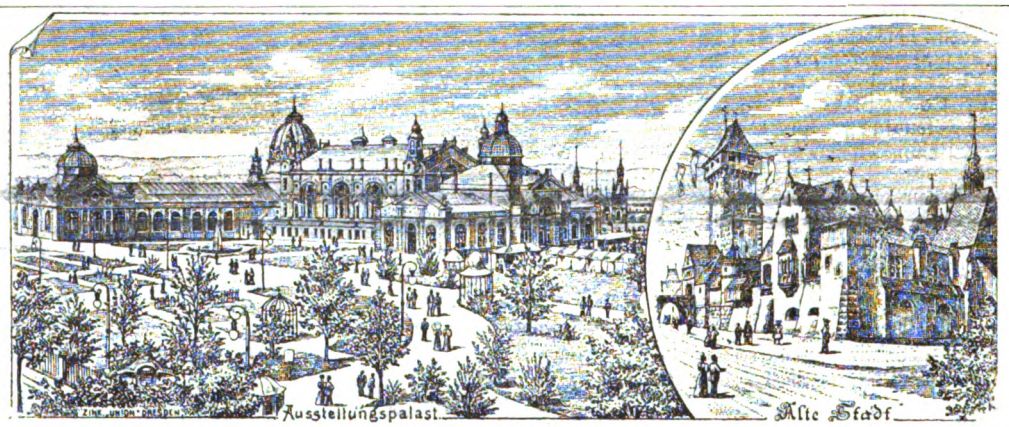
SECESSION 1896

MÜNCHEN, Prinzregentenstrasse

GROSSE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG

Juni bis Ende Oktober.

Eintrittspreise: Tageskarte für einmaligen Besuch M. 1.—, Saisonkarte M. 6.—.
Abonnementshefte *a*) mit 20 Coupons, gültig für beide Ausstellungen M. 15.—
144a *b*) „ 10 „ „ „ „ „ „ 8.—
Tageskarten werden auch im Kiosk am Maximiliansplatz abgegeben.



Ausstellung des Sächsischen Handwerks und Kunstgewerbes 1896 in Dresden. 170

Kgl. Akademie der Tonkunst in München.

(Vorschule — höhere weibliche Abteilung — Hochschule)

Beginn des Schuljahres 1896/97 am 16. **September, Anmeldung** am 16. und 17. im Sekretariate (k. Odeon), Prüfung am 18. und 19. **September ds. Js.** Näheres im Statut, zu beziehen durch das Sekretariat der Anstalt.

Die Direktion der Akademie der Tonkunst.
Karl Freiherr von Perfall. 176

B. Schott's Söhne, Mainz.

Um die Wahl von Musikstücken unseres umfangreichen Verlages zu erleichtern, versenden wir auf Verlangen gratis und franko:
Führer durch unsere Piano-, Violin- und Gesangs-Kataloge,
nur beste Stücke enthaltend. Schwierigkeitsgrad resp. Tonumfang ist angegeben. 160

Fehr'sche Kunstakademie
Berlin W., Lützowstr. 82. 155
Getrennte Kurse für Damen und Herren. Lehrer: Für Porträt und Figürliches *Conrad Fehr* und *H. Hausmann*, für Landschaft *Willy Hamacher* und *Max Uth*, für Blumen *P. Barthel*, für Illustrieren *H. Looschen*, für Modellieren *O. Risch*, für Kupferstich Prof. *G. Eilers*.— Vorbereitungsklassen. — Aufnahme jederzeit. — Prospekte gratis.

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Der Kunstwart.
Rundschau
über
Dichtung, Theater, Musik und bildende Künste.

Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen thun.
Richard Wagner.

24. Heft. | Erscheint am Anfang und in der Mitte jeden Monates. | Herausgeber: Ferdinand Avenarius. | Bezugspreis: Vierteljährlich 2½ Mark. Anzeigen: 3gesp. Nonp.-Zeile 40 Pf. | 9. Jahrg.

Den zehnten Jahrgang

eröffnet der Kunstwart mit seinem nächsten Hefte. Der neunte hat ein recht erfreuliches Anwachsen unserer Leserzahl gebracht. Wir bitten unsere Freunde, beizutragen, daß es im zehnten so weiter gehe, und wir verpflichten uns aufs Neue, die Einnahmen des Kunstwarts nur ihm selber zu widmen. Wer uns Adressen aufgeben will, unter denen Probehefte mit ~~einiger Aussicht auf Erfolg zu versenden~~ wären, dem stellt sich die beigefügte Karte höflichst zur Verfügung. Wir aber danken ihm für solche wie für jede andere Bemühung um unser Blatt schon heute aufs beste. Der größeren Mittel brauchen wir noch, denn unser harrt neue Arbeit, die ebenso reich ist, wie schön.

Titel und Inhaltsverzeichnis zum abgelaufenen Jahrgang folgen heuer erst mit einem späteren Hefte. Der Grund dafür entspringt aus dem Wunsche, das Inhaltsverzeichnis von jetzt ab eingehender, brauchbarer zu gestalten.

Dresden und München,
im September 1896.

Leitung und Verlag
des Kunstwarts.

Ambrosianische Lehren.

Vor bald zwei Jahren ist auch im Kunstwart den Lesern ein Gedichtbuch angezeigt worden, das seitdem ganz unglaublich viel von sich reden gemacht hat. Unser Kritiker besprachs mit so freudlichen Worten, wie er nur irgend verantworten konnte, denn was über die arme Dichterin mitgeteilt wurde, hatte ihn zu Mitleid und Hilfbereitschaft gestimmt. Trotzdem stand nicht nur zwischen sondern auch auf seinen Zeilen zu lesen, daß er diese Poetin weder für eine echte Volksdichterin, noch überhaupt für ein wirklich großes lyrisches Talent halte. Hat das deutsche Volk, soweit es Gedichtbände kauft, anders geurteilt? Thatsache ist, daß das Büchlein der Frau Ambrosius mittlerweilen dreißig und einige Auflagen erreicht hat.

Wir haben uns ausdrücklich zu der Verpflichtung bekannt, unsern Lesern von dieser Erscheinung noch einmal zu sprechen. Die Sache verlangt es auch, aber gern thun wir's nicht. In einer Zwangslage befand sich unser Kritiker, in einer Zwangslage jeder, der später über die Ambrosius schreiben mußte, in einer Zwangslage befinden auch wir uns ihr gegenüber noch heute. Tritt man doch, wenn man den Ambrosiuskult bekämpft, zugleich gegen eine Frau auf, der persönlich man das gewonnene irdische Gut von Herzen gönnt — ja, man muß sich sagen, daß eine erfolgreiche Bekämpfung dieser Mode ihren weiblichen Helden vielleicht in eine schlimmere Lage versetzen würde, als die war, unter der Frau Ambrosius früher litt. Wir wollen also, da wir's einmal müssen, wenigstens mit möglichster Schonung der persönlichen Verhältnisse der dichtenden Frau reden. Wir wollen annehmen, daß sie in der That die durchaus edle und würdige arme Bäuerin sei, als die sie von ihrer Schwester hingestellt und von Schrattenthal urbi et orbi gezeigt worden ist.

Digitized by Google

Für die dichterischen Leistungen der Frau Ambrosius hat unser Kritiker das Wort „eine Art von kleinbürgerlicher Kunstpoesie“ gebraucht, und das trifft wohl zu. Es ist, wie unser Mitarbeiter ferner mit anderen Worten ausführte, Poesie, die im Schatten der Gartenlaube am Feierabend geschrieben ist auf einem Tischchen, von dem man die Welt nur zwischen den Blättern hindurch sehen kann, den Blättern, die in diesem Falle Namen wie Rittershaus und Träger tragen, für jeden Freund echter Lyrik also gefürchtete Namen. Frau Ambrosius war ein wenig begabter als jene Nichtbegabten, gewiß; hätte sie eine reichere Bildung genossen, so hätte sie sich vielleicht sogar von ihrem Einflusse befreit, — aber ein starkes Talent hätte das wohl jedenfalls gethan. Sie war begabter, und das Leben griff sie härter an, deshalb ist zwischen den Ritterhaus-Trägerschen Posen doch öfters ein Stück Wahrheit zu sehen, das den Leser gewinnt und erfreut; sie hatte wirklich gelitten, und das verschaffte ihr Teilnahme. Aber diese gilt der armen Frau, deren Seele sich aus dem Dunkel zum Licht sehnt, — rührend, wie sie sich jedem Streifen Helle zuwendet, der irgendwo aus der Welt da draußen zu ihr hereindringt! Wäre sie nun eine wirkliche Dichterin, sie spiegelte nicht nur dieses Licht, sie hätte selbst eine ausstrahlende Seele. Aber alles persönlich Eigene fehlt ihr eben. Eine Volksdichterin ist sie nun ganz und gar nicht, ist sie auch nicht mit einem einzigen Gedichte. Wo wäre eine Strophe bei ihr, die dem ursprünglichen Ringen nach Ausdruck noch so unbehilfliche aber selbstgeschaffene und darum überzeugende Worte gäbe, wo sähen wir bei ihr den kleinsten Quell unmittelbar aus dem Boden, nicht schon durch eine Leitung kommen?

Sagen wir das jetzt, so gehört kein Mut mehr dazu, es hat nichts Verblüffendes mehr — andere Leute haben's auch schon gesagt, z. B. Goerth in seiner bei Lützenkirchen in Wiesbaden erschienenen Schrift über die Ambrosius, ferner Busse in der „Gegenwart“ und kürzlich Telmann, dessen Aufsatze „über die Ambrosiasis“ (im „Dichterheim“) wir uns überhaupt nur anschließen können. Man darf getrost behaupten: unter vier Augen gefragt, werden von hundert ernsten Kritikern neunzig, von hundert ernsten Dichtungsfreunden im Publikum neunzig bekennen, daß sie die Ambrosius für eine Reimerin halten, wie deren ebenso begabte alljährlich zu Dutzenden auftauchen und wieder vergessen werden. Unter den zahlreichen „Volksdichtern“, die jetzt „entdeckt“ worden sind, ist sie vielleicht das kleinste der wirklichen Talente. Sie die deutsche Ada Negri zu nennen, ist beinahe lächerlich. Und sie hat den größten äußeren Erfolg gehabt, der jemals einem deutschen Lyriker geworden ist, einen viel größeren nicht nur, als die hervorragenden Talente unter den Lebenden, nein, auch als Lenau, Heine, Mörike, Uhland errungen haben, ja, als mit ihren Gedichtbänden die beiden großen Sonnen unsrer Poesie Schiller und Goethe!

Wie ist dieser Wahnsinn zu erklären?

Darüber sind wir ja alle klar, daß unser Volk seine Kränze auch den Dichtern nicht nach ihrer künstlerischen Bedeutung austeilt. Wir haben uns auch darüber schon früher besprochen, daß ein großer Künstler so schnelle Erfolge gar nicht erzielen könnte, weil er der Allgemeinheit stets ein Stück voraus sein muß. War es also der menschlich ansprechende Gehalt, der Frau Ambrosius ihren Erfolg verschaffte? Nach allen Richtungen des Seelenlebens hin haben sich andere schöner, reicher, wohlthuender entfaltet. War es das Mitleid mit dem leidenden Menschen in ihr, der ihr Scherflein auf Scherflein zuwenden wollte? Das war es wohl, und aus dem Absatz ihrer Verse wurde dann trüglich zurückgeschlossen, sie müßten wohl auch vortrefflich sein.

Aber es war nicht das allein. Es ist eine Mode im Spiel, und die Moden werden nicht nur vom Publikum gemacht, sondern auch von den Schneidern. Es wird lehrreich sein, dem Entstehen dieser Mode nachzugehen und ein paar Schlüsse daraus zu folgern.

Die Gedichte der Ambrosius wurden herausgegeben nicht von ihr selbst, sondern von Karl Schrattenthal mit einer Einleitung von diesem, und nicht unter dem Titel „Gedichte von Johanna Ambrosius“, sondern unter dem: „Johanna Ambrosius, eine deutsche Volksdichterin“. Man muß das beachten; von ihrem ersten erfolgreichen Auftreten an wirkte Frau Ambrosius nicht durch sich selbst, sondern wie ein Sensationsbild, neben dem Schrattenthal, der langjährige Impresario für Damenliteratur, mit dem Erklärerstocke stand. Nun würde dieser Literat zum wenigsten bei der Kritik jetzt so wenig wie in früheren Fällen mit seinem Star Glück gemacht haben, hätte er nicht im Begleitwort vielerlei mitgeteilt, was die Herzen ja wohl ergreifen mußte. Heute ist dieses Vielerlei mannigfach angefochten, damals mußte mans bar in Zahlung nehmen. Und es regte besonders einen warmherzigen Berliner Kritiker an, zumal die „Volks-Dichterin“ gut seinen sonstigen Tendenzen entsprach, einen Kritiker, den seine allzu schnellen Begeisterungen schon mehrmals recht in die Irre geführt haben, der aber als einer der wenigen Rezensenten sowohl von reichem Wissen wie von guter Ehrenhaftigkeit gerade unter seinen Berufsgenossen mit Recht geschätzt wird. Nun rauschte der ambrosianische Lobgesang auf, und bald rauschte er durch alle deutschen Blätter. Laßt uns an unsre Brust greifen, ihr Herren von der Feder: ohne die Dithyramben der Presse hätte sich diese Mode denn doch nicht halb so weit und

Digitized by Google

nicht ein Zehntel so schnell verbreitet, wäre sie nie so ungeheuerlich geworden. Wir sind nicht ihre einzigen Macher, noch ihre mächtigsten Macher, aber ihre Mitmacher sind wir gewesen und wir haben sie in allen Literaturkramläden empfohlen.

Es folgten bürgerliche, adelige, hochadelige, prinzliche, königliche, kaiserliche Unterstützungen, Anerkennungen, Auszeichnungen für die „Dichterin im Bauernkleide". Die Unterstützungen waren zu gönnen, die Anerkennungen auch, die Auszeichnungen kann man den Auszeichnern nicht übel nehmen, denn auch die königlichen Hoheiten sind nicht verpflichtet, etwas von Poesie zu verstehen. Und guckten sie nach den „Sachverständigen", ei, die wanden ja um Frau Ambrosius eine gering geschätzt zehn Meter lange Guirlande aus eitel Lorbeerkränzen. Ich möchte wissen, was jetzt z. B. der Verein Berliner Presse darum gäbe, daß ein gewisser Abend aus seinen Annalen getilgt werden könnte, ein Abend, an dem kein kleinerer als er, als Sudermann, die Volksdichterin in richtiger Körperlichkeit vor den Berlinern ausstellte. Wie bezeichnend für das „Sensationelle" des ganzen Rummels, für das erbärmlich Oberflächliche dieser Sorte von Poesie- und Wohlthätigkeitspflege, menschlich wie widerlich diese Posse!

Und mit den Journalisten machten diesmal die Professoren gemeinsame Sache. Wenn ein Mann wie Herman Grimm für die Dichterin Ambrosius eintrat, so verwundert das Kenner dieser Persönlichkeit nicht gar zu sehr; Grimm ist ein wirklich geistvoller Mann, aber eine Natur von solcher Lust daran, „anders" zu sein, daß ich überzeugt bin: er könnte sich für eine Mode begeistern, *weil* gescheite Leute seiner Umgebung sie angreifen. Liest man, was er in der „Deutschen Rundschau" geschrieben hat, so überrascht etwas anderes, was leider eigentlich auch nicht sehr überraschlich ist: wie kann Grimm so schreiben, fragt man sich, wenn er die gegenwärtige deutsche Literatur kennt? *Da* liegt's hier, *das* ist typisch: bis auf ganz wenige rühmliche Ausnahmen wissen unsere akademischen Lehrer gar nicht, was heute in der Literatur, was auch in der Lyrik von lebenden Deutschen geleistet wird. Die wunderliche Autosuggestion unserer älteren deutschen Literaturgeschichtsschreibung, daß mit Goethes Tode die Sache doch eigentlich aus sei, sie spukt in den Köpfen der Herren noch heute gar vielfach. Lesen sie dann doch einmal ein modernes Gedichtbuch, so stehen sie ihm ganz drollig unbeholfen gegenüber. Was zu seinem Verständnis Vertrautheit mit der Literaturentwickelung der letzten Jahrzehnte voraussetzt, es muß ihnen ja verschlossen bleiben, weil ihnen diese Kenntnis fehlt, — aber sie finden ihnen Verständliches, wo die ihnen vertrauten Leute noch anklingen, wo also etwa, wie bei der Ambrosius, der Klassizismus, wenn auch im letzten Epigonentume, noch nachhallt. Von *dem* Verhältnis zur Kunst, das das beste wäre, von einfach *naiver* Beurteilung, kann ja bei ihnen schon gar nicht die Rede sein.

Eine dritte Gruppe von Ruhmesverkündigern für unsere Ostpreußin stellten die Frauen, auf die jetzt bei dieser Gelegenheit sehr viel gescholten wird. Uns scheint es falsch, sich ohne Einschränkungen über die Poesiepflege seitens der deutschen Frauen lustig zu machen; Gott sei es geklagt, den Frauen aber bedankt, daß sie seit der Zeit der ästhetischen Thees so ziemlich allein die Käufer für Lyrik gewesen sind. Es war nicht ihre Schuld, wenn unsere Lyrik ein wenig verweibte; wo diese stark und männlich war, hat sie ihr kleines Publikum zum größten Teile doch auch gerade aus hochstehenden Frauen gesammelt. Und es ist irrig, die Frauenwelt der Literatur gegenüber für beträchtlich unkritischer zu halten, als die der Männer; im Allgemeinen ist den Herren und Damen bei uns das Gefühl für das Wesentliche im Kunstwerk wohl ungefähr im gleichen Maße verkümmert. Nun ward den Frauen auf einmal gesagt: hier leidet eine hochstrebende Dulderin, und ihr könnt helfen, und gleichzeitig tönte ihnen zu: Hosiannah, wir haben eine Königin der Poesie: „diese Dichterin ist ein Wunder Gottes, da ist wahrhaft klassische Schönheit, wie wir sie nur bei unseren Dichtergrößen ersten Ranges finden." Die guten Herzen und der Stolz aufs eigene Geschlecht wurden also zugleich von den Herren der Schöpfung angerufen, die ja doch immer noch bei den Damen im Stillen gar oft für die gescheitere Menschenart gelten. Wie kann man ihnen daraus Vorwürfe machen, daß sich ihre Seelen für Johanna Ambrosius bis zum Ueberkochen erwärmten? Warum hob denn die Mode die anderen „Naturdichterinnen" nicht hoch, deren manche dessen würdiger waren, als der Schwan von Groß-Wersmeninken? Weil wir Männer sie nicht den Frauen anpriesen, als hätten sie uns gleich einer Offenbarung erschüttert. Es bleibt dabei: wir Federleute tragen die Hauptschuld. Daß unsere deutsche Literaturkritik trotz all der üblen Erfahrungen, die sie nachgerade gesammelt hat, auch in ihren immer noch besten Vertretern ziemlich unzuverlässig ist — wir wollen uns diese häßliche aber nützliche Lehre aus der Ambrosius-Zeit doch lieber nicht verschleiern.

Sie mahnt uns Kritiker auf das eindringlichste: prüfet euch, wie ihr nur prüfen könnt, daß ihr nicht künstlerische und andere Urteile vermengt. Wenn euch das Mitleid und die Freude an einer menschlich schönen Erscheinung erwärmt, so seid doppelt vorsichtig auf der Hut, daß sie euch nicht die Sachlichkeit in der Ausübung dessen verwirren, was eures

Digitized by Google

Amtes ist. Hättet ihr, hätten wir (auch der Kunstwart spricht sich ja hier von Mitschuld nicht frei) unmißverständlich klar gesagt: hier ist eine nicht unbegabte Dilettantin, die keine Unterstützung, aber eine Frau, die reichliche verdient, das Durcheinanderwerfen der verschiedenen Maßstäbe wäre auf den immerhin doch weit kleineren Kreis der in künstlerischen Dingen gänzlich Urteilsunfähigen beschränkt geblieben; die unerhörte Beeinflussung des Publikums durch die gesamte siebente Großmacht mit allen ihren Agenten vom Botschafter in Berlin bis zum Gemeinderat in Kyritz-Pyritz wäre ausgeblieben. Jetzt ist es erreicht, daß Hunderttausende der an Dichtungen überhaupt beteiligten Minderzahl ihren Geschmack, ihr Urteil an Versen bilden, die tief, tief unter dem Guten stehen, was unser Volk seit seinen Klassikern als festes Eigenthum haben sollte, und haben könnte, wäre dafür je eine ähnliche Bewegung ins Werk gesetzt worden, wie für die Verse der Frau Ambrosius.

Und das Mitleid selbst, war es berechtigt?

Wann wäre denn Mitgefühl mit Leiden nicht berechtigt! — so liegt die Frage nicht, sondern so: hätten die hier angewendeten Hilfsmittel nicht zweckmäßiger anders verbraucht werden können? Gewiß, es war herzlicher Menschen schönes Recht, einer unzweifelhaft feiner veranlagten Frau die Möglichkeit zu feinerer Lebensführung zu vergrößern. Was aber berechtigte, so viel Kraft auf diesen einen Fleck zu verschwenden, den nun plötzlich ein Zufallsglück in der Gebelaune mit Mitteln überschwemmte, auf die andere Volksdichter und Volksdichterinnen (wenn man denn einmal bei solchen bleiben wollte) zum mindesten ebensoviel Anspruch hatten? Und sind wir denn blind, daß wir nicht sehen, in wie viel größerem Leide unter den Gebildeten geistig hoch geborene und entwickelte Menschen leben, ohne daß sich unser Mitleid in thätige Hilfe umsetzt? Nein, ihr Männer und Frauen, nicht das ist das größte Martyrium, in dem Lebenskreise, in dem man geboren und erwachsen ist, ohne viel Sorge, in gesund-arbeitsamen Verkehr mit der Mutter Natur zu schaffen und in den Mußestunden ein bescheidenes Talent nachreimend zu üben, mag einem das körperliche Arbeiten auch einmal sauer werden, mag man sich auch, ohne allzuviel Grund, ob etwas angelesenen Wissens über seine Umgebung erhaben dünken, mag man sogar an dem Wunsch zu tragen haben, einen Sohn in einen „höheren" Stand versetzen zu können. Das, beispielsweis, ist jedenfalls noch schlimmer: den leidenschaftlichen Drang einer starken Begabung in sich zu fühlen, mit kühnem Entschluß schon in der Jugend die Ketten zerrissen zu haben, die da bändigten, Kenntnisse nicht nur Sonntags aus dem Familienblättchen, sondern allabendlich und allnächtlich mit eisernem Fleiße erzwungen zu haben, dann als tüchtiger Könner, als eine wirkliche Kraft dazustehen — und nun erbärmlich frohnen, seine Begabung verderben, ja mißbrauchen und gar entehren, die Seinen aber an all dem mit dulden lassen zu müssen, weil kein Geld im Kasten klingt, das heißt: weil das eigene Volk die geleistete Arbeit verachtet, die vorhandene Kraft verkommen läßt, da es sie nicht versteht. Männer jedoch und Frauen, die dem Aehnliches von sich sagen dürften, leben in deutschen Landen zu Hunderten. Jeder, der in der Welt der Dichter, der Komponisten, der bildenden Künstler Umschau halten kann, weiß von solchen edeln Kämpfenden. Freilich, ein jeder erkennt sie nur unter Leuten, die er auch als Menschen nahe kennt, denn diese Dulder sind nicht die Jammerer, von denen jüngst Weber im Kunstwart sprach. Sie, unter welchen mancher mit hochgelobtem Namen ist, reden der Oeffentlichkeit von ihren Leiden nicht. Und versuchte irgend ein Schrattenthal eine große nationale Rührung für sie zu werben, sie wiesen vielleicht auf die Tausende von Volksgenossen, die nicht gerade an solchen Künstler- aber an anderen Schmerzen ähnlicher weil auch zugleich geistiger, sittlicher Art kranken, und verlangten vor ihnen nichts voraus.

Die große Welt der Leser kann niemals wissen, wie es dem Künstler im einzelnen Falle wirklich ergeht. Die Anfechtung der Schrattenthalschen Angaben über die Ambrosius weist darauf hin, daß selbst klar gegebene Daten nicht immer Gewisses bedeuten. Wo man sicher zu sein glaubt, daß man dem Menschen im Verfasser eines Buches helfen soll und wo man ihm helfen kann, selbstverständlich, da helfe man ihm — aber um unserer Literatur und ihrer Zukunft willen: ohne deshalb den Dichter als Dichter höher stellen zu wollen, als ihn seine eigenen Leistungen gestellt haben. Die Dichtung aber, die Dichtkunst kann man nur dadurch fördern, daß man allein die besten Bücher, diese aber soviel es nur die eigenen Mittel erlauben, kauft.

Für die altanerkannte Thatsache, daß wir trotz allen Dichter- und Denkertum-Stolzes kein „literarisches Volk" sind, liegt ja auch darin ein betrübender Beweis, daß wir so gar keine Verpflichtung gegen unsere Poeten fühlen. Die wohlhabende Dame sieht mit heiterer Verachtung auf den armen Buben, der durch den Bretterzaun in die Arena schielt, aber sie borgt sich mit größter Gewissensruhe ein Gedichtbuch und macht sich so selber zum Zaungaste des Poeten. Nein, Verehrte, selbst wenn sie eine Leihgebühr zahlen, so ändert das die Sache nicht wesentlich, so ist das nur, wie wenn Sie draußen dem Jungen einen

Digitized by Google

Groschen geben, auf daß er sie auf seinen Karren steigen lasse, — oder auch, wie wenn Sie mißbräuchlich die Eintrittskarte eines anderen benutzen. Es ist doch nicht das gedruckte Papier, was wir mit einem Gedichtbuch erwerben, sondern der Genuß der Dichtung, den dieses gedruckte Papier uns vermittelt. Wers nicht anders kann, — lieber Gott, mag er literarischer Zaungast bleiben, wer's aber anders könnte, den sollte sein Ehrgefühl, sein Stolz davon abhalten, sich, höflich ausgedrückt, von einem Poeten was schenken zu lassen. Zumal, da er in der sehr überwiegenden Mehrzahl der Fälle davon überzeugt sein kann, daß er durch seine Schäbigkeit nicht nur den Poeten, sondern auch die Poesie schädigt. Denn in einer wirklichen ernsten Dichtung steckt so viel Arbeit auch und Zeit, daß selbst ein guter Absatz nur eine bescheidene Entgeltung bedeutet. Die echten Poeten sammeln keine Reichtümer, und ich spreche nicht dafür, daß sie welche sammeln sollen; der Künstler findet seinen Lohn ja in anderen Dingen als die Leute vom hohen Trapez oder vom hohen C. Ich meine nur, ein Volk wie das unsere müßte auch ihm die Möglichkeit geben können, in ungehetzter Arbeit sein Talent zu vertiefen und schaffend zu bethätigen — nicht um des Poeten, nein, um der geistigen Güter unseres Volkes willen. Ehe nicht das Würdelose der jetzigen Leih- und Schnorr-Gebräuche allgemeiner empfunden wird, kommen wir aber so weit nicht, daß auch hier dem Arbeiter entgilt, wer seiner Arbeit genießt, und daß er so weitere gute Arbeit möglich macht. Wir wundern uns, wenn wir mit jedem Jahrzehnt Talente verflachen sehen, deren erste Werke so Tüchtiges hoffen ließen — ein jeder kennt ja die Namen, auf die ich deute. Dann heißt's: sie schreiben für die Masse, sie machen den Pegasus zum Droschkengaul, der vermiethet wird. Ach, echt künstlerische Arbeit ist so schön, daß man mit Wonne bei ihr geblieben wäre, statt mit innerem Ekel schreibend der Lesegier zu frohnen. Aber die Poeten und Weib und Kind müssen leben, und da man ihre Arbeit nimmt ohne sie zu bezahlen, so werden Tagelöhner, die Künstler geworden wären, wenn man ihre ersten Bücher gekauft hätte, statt sie reihum zu borgen.

Wahrlich, gäbe man endlich unsern Dichtern ihr Recht, sie verzichteten von Herzen gern auf all die gelegentlichen Gnaden.

Sind wir von der Lyrik der Frau Ambrosius schließlich auf allzu prosaische Dinge gekommen? Von dem Gelde, das unser Volk für ihre Verse ausgegeben hat, hätten zehn wirklich kräftige dichterische Talente je zwei Jahre lang ihrem Berufe leben können — diese Erwägung allein gewährt hier wohl der Prosa das Recht auf Beachtung. Sie weist darauf hin, daß es im letzten Grund außer unsern Künstlern unsere Kunst ist, was unter solchen Volkslaunen leidet, wie es die Kunst ist, die leidet, wenn einer unbedeutenden Erscheinung der Wert kanonischer Größe angepriesen wird. A.

Rundschau.

Dichtung.

• Schöne Literatur.

Der ewige Jude. Episches Gedicht von Joseph Seeber. Dritte Auflage. (Freiburg i. B., Herdersche Verlagsbuchhandlung, Mk. 2.—, geb. Mk. 3.—)

In einem Teile der deutschen und österreichischen Presse ist dieses epische Gedicht als ein Meisterwerk hingestellt worden, nicht ohne Erfolg wie es scheint, denn schon liegt es in dritter Auflage vor. Also muß man sich mit der Dichtung wohl näher beschäftigen. Als ich ihre ersten Verse las:

> Der Tag versinkt, und eine Nacht, so schwarz
> Und sternenleer wie des Verbrechers Herz,
> Entfaltet lautlos ihre Riesenschwingen, —

da bekam ich einen Schreck. Der Verfasser hat keine Anschauung, sagte ich mir, und wer keine Anschauung hat, ist kein Dichter. Man kann des Verbrechers Herz mit der schwarzen, sternlosen Nacht vergleichen, aber nimmermehr umgekehrt die Nacht mit dem Herzen. Aber der erste Eindruck ist nicht immer entscheidend; wenn auch dergleichen Sünden gegen die Anschauung, die freilich dem echten und reifen Dichter kaum möglich und ein Greuel sind, sich noch öfter wiederholen, so beweisen doch andere Stellen, daß Seeber im Stande ist, ein Bild konsequent mit einer gewissen Energie durchzuführen. Er weiß sich auch etwas damit; fast jeden seiner Gesänge leitet ein Bild im homerischen Stil ein, meist die Allegorie einer Tageszeit, und bildet in seiner etwas pomphaften Poesie einen auffallenden Gegensatz zu der oft recht nüchternen Erzählung. Diese versetzt uns in die Zeit kurz vor dem Ende aller Dinge und berichtet von der Herrschaft und dem Untergange des Antichrists Soter, dessen Feldherr Ahasver ist. Der ewige Jude, hier vor allem als Jude gefaßt, bringt den letzten Papst gefesselt nach Jerusalem, der Hauptstadt des Weltreichs des Antichrists, das Christentum scheint ausgerottet. Da erklärt sich aber Soter selbst zum Gott, und nun wird Ahasver, als Vertreter des alten Gottesglaubens, den Christen, die wieder eine Katakombenexistenz führen, näher gebracht, ja, zuletzt wird er selbst Christ. Dann bricht das Strafgericht über Soter herein, hinter dem Satan steckt, er wird, als er gen Himmel fahren will, in den Höllenabgrund hinabgeschleudert. Mit dem Tode Ahasvers und der Erwartung des jüngsten Gerichts schließt die Dichtung.

Ich würde ihm eine gewisse Kühnheit der Erfindung zugestehen, wenn diese Kühnheit nicht so weit ginge, daß sich die Dichtung selber wieder aufhebt. Christus verdammt der Sage nach den Juden Ahasver zu ewigem Wandern; daß dieser nun wirklich am Leben bleibt, muß ihm ein Beweis sein, daß Christus — den

Digitized by Google

er ja immerhin hassen kann — wirklich der Messias war. Seeber läßt seinen Ahasver einfach annehmen, daß Christus ein Betrüger gewesen und der wahre Messias erst in Soter erschienen sei, nicht einmal ein Scheinmotiv für diese die Sage einfach vernichtende Anschauung gibt er an; das einzige, was er thut, ist, daß er den Fluch Christi unterschlägt. Und das bemerkt die dem Werke freundliche Presse, wie es scheint, nicht einmal! Aber auch von diesem nicht zu verbessernden Grundfehler abgesehen, fehlt dem Werke Seebers noch viel zum Meisterwerk. Die hervorgehobene Kühnheit der Erfindung ist weniger eine der Phantasie als des Kombinationsvermögens, die Phantasie versagt sogar sehr oft, die Ausführung ist wesentlich von der christlichen Passionsgeschichte und der Legende abhängig, mit der einzelne aus modernen „Sängen" und „Mären" stammende Dinge, wie die Geschichte der in ihrer Liebe verratenen schönen Sarah, und der Gegenwart entnommene Aeußerlichkeiten, wie das Schießen, seltsam kontrastieren. Ein schlimmer Mißbrauch wird mit dem Kreuzigen getrieben, wie denn überhaupt die Lust an Henkerbildern hier eine Auferstehung feiert. Daß der letzte Papst annähernd die Marter Christi durchmachen muß, mit der Dornenkrone gekrönt wird u. s. w. könnte ich beinahe als Blasphemie empfinden, habe aber darüber ja nicht zu urteilen. Am meisten schadet dem Gedicht der rasche Wechsel verhältnismäßig kräftiger und trivialer Stellen. Oder klingt es nicht trivial, wenn der Papst den verzweifelnden Ahasver folgendermaßen tröstet?

O fasse Dich, mein Bruder, fleht der Papst,
Es kommt das schwerste Leid vom Himmel auch,
Und wenn wir Menschen schon in Not und Elend
Verzweifeln wollen, weiß der Herr den Schmerz
In Glück und süße Freude zu verwandeln.

Wer an solchen Stellen nicht inniger, eindringlicher, kraftvoller, größer zu sprechen weiß, sollte lieber keine Weltuntergangsdichtung schreiben. Noch ein weiteres Beispiel: die moderne Philosophie seit Spinoza läßt Seeber durch Ahasver folgendermaßen charakterisieren:

„Und stolz erhob der Philosoph sein Haupt
Und schien sich bald ein Wesen höh'rer Art,
Indes die Phrase, die er kaum verstand,
Ihm schwülstig von den Lippen überquoll."

Wohlverstanden, Ahasver hat keine Ursache, die Philosophie, die ihm ein Kampfmittel gegen das Christentum ist, herunter zu machen, es ist Seeber, auf den diese Auffassung zurückfällt. Man kann ja die Philosophie gewiß als ein Teufelswerk betrachten, aber mit einer solchen Charakteristik stellt man seine Sachkenntnis bloß. Und da wird nun die Seeberische Dichtung über Hamerlings „Ahasver," von dem sie in mancher Beziehung abhängig ist, gestellt! Seeber ist keineswegs ohne Talent, aber er hat alle Ursache: „Gott behüte mich vor meinen Freunden!" zu rufen. Adolf Bartels.

* Schriften über Literatur.

Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte von Michael Bernays. Erster Band: Zur neueren Literaturgeschichte. (Stuttgart, G. J. Göschensche Verlagshandlung. Geh. Mk. 9, geb. Mk. 10,20).

Nicht ohne Zittern und Zagen, wie es mir wohlgeziemt, trete ich an die Kritik dieser Schriften heran. Bernays gehört zu den Größen unserer Literaturforschung, die man in hundert und aber hundert Programmaufsätzen unserer Gymnasiallehrer mit der höchsten Ehrfurcht citiert findet, ja, er bildet, wie mich bedünken will, mit Erich Schmidt und Jakob Minor eine Art Triumvirat, das eine geistige Herrschaft in Deutschland übt, der sich niemand entziehen kann, wenn er in die Werke unserer Klassiker auch nur hin und wieder einen flüchtigen Blick wirft. Wer gar die Kühnheit hat, die deutsche Literatur der Gegenwart durch poetische Erzeugnisse zu vermehren, den beschleicht in der Nähe solcher Männer, ja selbst ihrer Werke eine förmliche Angst, als ob einer ihrer Blicke genüge, ihn und seine sämtlichen Dichtungen in den tiefsten Abgrund zu schleudern, und er macht sich die schrecklichsten Gewissensbisse, daß er es gewagt, die Sprache, die ein Goethe zu dem herrlichsten Instrument seiner Himmel und Erde umfassenden Dichtung gebildet hat, für seine eigenen Lumpereien zu benutzen. Ich will das Bild nicht weiter ausmalen, genug, die philologische Literaturforschung ist heute eine Macht, und wer mit ihr anbindet, der bedenke, was er thut.

Dennoch kann ich mich nicht enthalten, eine Reihe unmaßgeblicher Bemerkungen, die ich bei der Lektüre oder, wenn man will, dem Studium der Bernaysschen Schriften gemacht, hier zum besten zu geben. Der Band „zur neueren Literaturgeschichte" enthält vier oder eigentlich fünf Aufsätze, die sich sämtlich mit Goethe und Schiller, mit Briefen von ihnen oder an sie und mit ihren Uebersetzungen aus dem Französischen, aber kaum je mit ihren Hauptwerken und den wichtigeren Ereignissen ihres Lebens befassen. Daraus folgt ohne weiteres, daß nicht leicht jemand, der nicht zufällig Literaturforscher ist, den 454 Seiten großen Formats starken Band in die Hand nehmen wird. Wer könnte, wenn er in den Werken unsrer Klassiker und jener modernen Dichter, deren Lebensdarstellung ein wahrhaftes Interesse erzwingt, einigermaßen zu Hause bleiben will, wer könnte dann Forschungen wie diesen, die sich doch in der Hauptsache mit nebensächlichen Dingen befassen, mehr als eine flüchtige Aufmerksamkeit schenken, wer mehr als einige wenige wichtigere Ergebnisse, die ihm ein kurzes Resumé vermitteln mag, in sich aufnehmen? Aber unsere Literaturforscher sind wirklich überzeugt, daß sie der Gegenwart dienen, ja, Bernays wirft sich sogar tadelnd vor, daß die Ruhe seiner wissenschaftlichen Anschauung durch seine Teilnahme an der Gegenwart hier und da gestört werde. Er mag sich beruhigen, wir vermissen die Ruhe der wissenschaftlichen Anschauung nie und nirgends. Aber wir finden, daß es manchmal die Ruhe eines Kirchhofes ist, der von der Gegenwart recht weit entfernt liegt.

Schon das erste Stück der Aufsätze, „die erste Aufführung des Mahomet" betitelt, dürfte diese unsere Meinung bestätigen. Da hat in einem Briefe an Goethe vom 10. Dez. 1800 eine Frau von Eylenberg „auf den Grund gedeutet, der die Wiener Zensur bestimmt haben könne, gegen die Aufführung des (von Goethe übertragenen Voltaireschen) Trauerspiels Einspruch zu erheben", und zwar meint sie, der Grund sei „weil man in einigen Zügen Aehnlichkeit mit Bonaparte gefunden." Flugs setzt sich Bernays hin und beweist mit großem Aufwand an Geist, daß eine solche Auffassung des Mahomet in jener Zeit möglich war. Gut! War denn aber das Verbot des „Mahomet" durch die Wiener Zensur wirklich erfolgt oder nahm Frau von Eylenhof nur ein solches an, weil man das Stück in Wien nicht zu sehen bekam? Da der Brief der Dame von Bernays nicht mitgeteilt ist, kann ich das unmöglich wissen; aus einer Bemerkung Bernays' geht aber hervor, daß die Einreichung des Goetheschen Stücks, von dem damals nur eine Szene gedruckt war, in Wien

Digitized by Google

nicht feststeht. Aber auch wenn das Stück eingereicht und verboten worden war, wer will sagen, aus welchen Motiven das geschah? Wie kommt Bernays dazu, seine Hypothese als historische Wahrheit annehmend, zum Schluß seines Aufsatzes zu schreiben: „die ehemalige Wiener Zensur hat sich stets durch Strenge und Vorsicht ausgezeichnet. Sie verdient aber das Zugeständnis, daß sie dem Goetheschen Mahomet gegenüber nicht nur, wie immer Vorsicht und Strenge, sondern auch einen Spürsinn, einen Scharfblick bewährte, den man ihr nicht immer zuzutrauen pflegte." Beweisen läßt sich doch in diesem Falle ganz und gar nichts, die religionsfeindliche Tendenz des „Mahomet" oder die geringste äußere Kleinigkeit konnte das Verbot der Zensur ebensowohl verursacht haben wie die Rücksicht auf Bonaparte; der Artikel bleibt also immer ein luftiges Spinngewebe, und der Satz zum Schluß kann höchstens nur die Methode unserer Literaturforschung verdächtig machen. Im übrigen enthält der Aufsatz einige Berichtigungen des Herausgebers des Briefes und eine lange Abschweifung über den Wert und die verschiedene Beurteilung jener in den „Propyläen" gedruckten großen Szene.

Ueberhaupt die Abschweifungen! Fast zwei Drittel der Aufsätze Bernays bestehen immer aus Abschweifungen von dem eigentlichen Thema, ja, dieses ist oft geradezu nur der Vorwand, um das gewaltige Wissen (andere werden sagen: die gewaltige Belesenheit) des Verfassers darzuthun. Deutlich beweist dies schon der zweite Artikel (die zweite Hälfte des ersten Aufsatzes: „Bemerkungen zu einigen jüngst bekannt gemachten Briefen an Goethe"), der sich mit Varnhagens Briefen an Goethe und den Beziehungen Goethes zu Walter Scott beschäftigt. Ich begnüge mich, aus der Inhaltsangabe, die Bernays selbst von seinem Artikel gibt, einige Punkte herauszugreifen, da das vollständige Durchgehen der Arbeit selber ungebührlich viel Raum in Anspruch nehmen würde. Der Artikel knüpft an Aeußerungen in Varnhagens Briefen an Goethe an, die sich auf das Wort des Dichters über Napoleon und über eine erst noch zu veröffentlichende absprechende Kritik des „Napoleon Buonaparte" von Walter Scott beziehen. Dieses Werk rückt dann später in den Mittelpunkt der Darstellung, aber was haben wir außerdem in Kauf zu nehmen! „Goethe über Hamann" — der Ausspruch des Dichters über den Magus des Nordens stand nämlich mit denen über Napoleon, auf demselben Blatte in „Kunst und Altertum." „Fichte über Napoleon", reichlich vier Seiten — Varnhagen hatte in Gubitzens „Gesellschafter" die Aeußerungen Goethes und Fichtes über den Korsen zusammengestellt. „Taine über Napoleon," „Briefe von Manzoni und Luke Howard an Goethe", „Sainte-Beuves, Channings und Prescotts Urteile über Scotts Napoleon", „Scotts späteste Arbeiten", von denen Goethe gar nichts erfuhr — genug, man sieht, es ist alles Mögliche in den Artikel einbezogen, was nur in sehr äußerlichem Bezuge zu seinem Thema steht. Widersprechen möchte ich Bernays noch dort, wo er erklärt, daß man die Eckermann gegenüber gethanen Aeußerungen Goethes über Scott cum grano salis zu verstehen habe, und Scott den ihm von Goethe zugesprochenen Kunstverstand abspricht. Allerdings ist Scott keiner jener großen Künstler, die vollkommene Organismen hervorbringen, aber er verfügt doch ganz über die Kunst des Erzählens, und das ist gar nicht so wenig. Auch fragt sich, ob der Roman, der notgedrungen eine Menge Erde mit sich schleppen muß, immer zu einem planvollen Kunstwerke erhoben werden kann, ohne das unmittelbare Leben zu verlieren.

Die umfangreichste und bedeutendste Arbeit des Buches, aber fast nur eine einzige Abschweifung ist der zweite, eigentlich der dritte Aufsatz: „der französische und der deutsche Mahomet," der sich also im Thema mit dem ersten berührt, aber ungeheure Massen fremden, mehr oder weniger entlegenen Stoffs heranzieht. Freilich wird in dem Artikel u. a. auch das Verhältnis der Goetheschen Bearbeitung zu dem Voltaireschen Originale genau festgestellt, so genau, daß wir einmal eine sechs Seiten lange Abhandlung über ein Goethesches Mißverständnis (er hatte persécution als Verfolgen statt Verfolgtwerden gefaßt) bekommen, das auf den ersten Blick einleuchtet, aber wenn man den Inhalt der Arbeit durch den Titel einigermaßen andeuten wollte, so müßte man ihn etwa so fassen: „Ueber das klassische Drama der Franzosen, vornehmlich des Voltaire, und die Bearbeitungen Goethes, Schillers und einiger anderer aus seinem Bereiche." Damit wäre man der Ueberfülle sonstiger mehr oder minder wissenswerter Dinge, die sich in Text und Anmerkungen zerstreut finden, jedoch noch lange nicht gerecht geworden. Ich führe wenigstens einige Abschweifungen an. Der Aufsatz beginnt mit Schopenhauer und seinem Verhältnis zu Voltaire. Fast drollig wirkt es, wenn einem da zugemutet wird, man solle sich vorstellen, wie Voltaire sich in das Hauptwerk Schopenhauers vertiefe. Für den, der nur ein wenig Anschauung beider Männer besitzt, sind die langen Auseinandersetzungen über die Verschiedenheit ihrer Weltanschauung doch genau so überflüssig wie der hier hereingeflogene Absatz: „Wie Schopenhauer citiert." Viel zu weit ausgedehnt ist auch der La Harpe behandelnde Teil, und wenn nun gar neben diesem später bekehrten Voltaireaner noch Chateaubriand und Joseph de Maistre mit ihren (ausführlich besprochenen) Jugendwerken auftauchen, so weiß man wirklich nicht, wo das Ende sein wird. Der Ausblick auf das Theater der Revolution dürfte auch wohl fehlen oder kürzer sein, und Friedrich Schlegels jämmerlichem Versuche einer romantischen Uebersetzung des „Bajazet" ist neben Goethes „Mahomet" und Schillers „Phädra" viel zu viel Ehre angethan. Wer sucht ferner J. H. Collin und Ludwig Robert hier? Aber wie gesagt, es steckt eine fast erschöpfende Charakteristik des gesamten französischen klassischen Dramas, seiner Sprache und seines Stiles, der Weltanschauung und liberalen Bestrebungen Voltaires (zu denen nur leider keine sehr bestimmte Stellung genommen wird), der klassischen deutschen Uebersetzung aus den Franzosen in diesem Aufsatz und noch vieles andere mehr. Eine solche Inszenesetzung von Gelehrsamkeit und Belesenheit kann denn nur abschreckend wirken, zumal man öfter findet, daß Dinge behandelt werden, die für die Wissenschaft längst feststehen, oder die für Menschen mit einiger Anschauung überhaupt nicht diskutabel sind. Gewiß, Bernays hat wirkliches Wissen, nicht bloß schrecklich viel gelesen, er hat auch große Gesichtspunkte und dabei viel Feinheit im einzelnen. Aber er kann sich nicht genug thun, seine Selbstgefälligkeit reißt ihn weiter und weiter, immer mehr schöne Dinge kramt er aus und verliert sich in Einzelheiten, bis die Haltung des Aufsatzes völlig verloren ist und das Interesse in die Brüche geht. Nimmt man dazu nun noch die bekannten Schwächen unserer Literaturforscher, ihre übertriebene Exaktheit (bei einer Erwähnung des goldenen Kalbes wird richtig Exod. 32, 38 citiert!), ihre Kameraderie, die allen Mitstrebenden, namentlich auch den französischen und englischen, ohne viel Veranlassung in reichlichen Anmerkungen die schönsten Komplimente sagt (die Gegner kommen um

Digitized by Google

so schlimmer weg), ihre „Gründlichkeit“ bei philologischen Untersuchungen, die oft gar nicht der Mühe wert und meist viel rascher und einfacher abzuthun sind, ihre Scheu, wirkliche Lebensmomente und noch heute bedeutsame Fragen zu berühren, so erhält man von der ganzen Welt, die der Satiriker die „löschpapierne“ nennt, keinen sehr vorteilhaften Eindruck. Und dabei ist dann noch meistens das eigentliche Urteil, das ästhetische, schwach. Das allerdings will ich gerade Bernays nun keineswegs nachsagen, obwohl er mir auch vom dichterischen Schaffen stark professorliche Anschauungen zu haben scheint (S. 298); er überragt hierin jedenfalls die meisten seiner Genossen und wäre z. B. der Mann, die richtige Anschauung über das klassische Drama der Franzosen durch eine Aktenrevision des von Lessing in der Hamburger Dramaturgie durchgeführten Prozesses wieder herzustellen. Freilich, wer möchte ein solches Werk, das bei Bernays Neigung zu Abschweifungen doch mindestens den Umfang der Geschichte des Dramas von J. L. Klein erreichen würde, von ihm wünschen!

Die beiden letzten Aufsätze, „der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in der Ausgabe von 1881“ und „die Urschriften der Briefe Schillers an Dalberg“ sind übrigens geschlossener, wesentlich Textkritik. Nur hat Bernays es in dem letzten wiederum nicht unterlassen können, seine Verbesserungen der ersten Ausgabe der Briefe an Dalberg, die ein Nichtphilologe anno 1818 ganz verständig durchgeführt hat, mit wortreichem Kommentar zu versehen. Anstatt einfach zu sagen: so steht falsch gedruckt, so heißt's in der Handschrift, thut er immer erst breit dar, warum Schiller nicht schreiben konnte, wie gedruckt steht, oft nicht einmal glücklich, sondern in sehr gesuchter Weise. Was soll denn das? Aber das eben ist das Unglück, daß Selbstverleugnung den meisten unserer Philologen vollständig abgeht, daß sie fast alle der schaurigsten Plusmacherei dienen. Da muß jede hülfswissenschaftliche Arbeit, und das ist jede Textkritik, jede Neuherausgabe, jede bloße Materialveröffentlichung, zu einer großen wissenschaftlichen That aufgeblasen und schriftstellerisch möglichst breitgeschlagen werden. Daher denn auch die Geringschätzung, in der philologische Arbeit, so nützlich, ja unentbehrlich sie ist, bei allen produktiven Geistern steht. Alle Selbstgefälligkeit der Philologen kann weder diese selbst noch die breiteren Kreise des Publikums darüber hinwegtäuschen.

Adolf Bartels.

Theater.*

* Schriften über Dramatik und Bühnenwesen.

Theatergeschichtliche Forschungen. Herausgegeben von Berthold Litzmann. (Hamburg, Leopold Voß.) Band XIII: Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne, 1767—1779. Von Rudolf Schlösser.

Die theatergeschichtliche Forschung hat sich bisher in der Hauptsache auf Geschichte der Schauspieler, der Gesellschaften und der Bühnen beschränkt und den literarischen Teil wenig oder doch nur oberflächlich berücksichtigt. Ist es nun ungemein schwer, Leistungen der Schauspielkunst, deren man nicht Zeuge war, zu würdigen, ein Unternehmen, für das den Phonographen und das Kinetoskop auszunutzen vielleicht einer ferneren Zukunft überlassen bleibt, so ist es ungleich leichter, wenn auch zeitraubend, durch Studium der älteren Spielpläne Material zu der Geschichte des öffentlichen Geschmackes zu gewinnen. Als eine Vorarbeit zu dieser Geschichte ist Schlössers oben genannte Arbeit willkommen; sie reiht sich der ersten Veröffentlichung der theatergeschichtlichen Forschungen, der Herausgabe des Spielplanes des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung würdig an. Die Einheit freilich, die für Schlössers Zusammenstellung gewonnen ist, die Persönlichkeit Eckhofs ist keine so unanfechtbare, als die Goethes; Eckhof war zwar wohl jederzeit das geistige Oberhaupt der in diesem Zeitabschnitt manchem Wandel unterworfenen Schauspiel-Gesellschaft, ob und wie weit er aber in der Lage war, seine geistige Ueberlegenheit auch praktisch auszuüben, das steht doch noch dahin. Die Ergebnisse der Betrachtung, die Schlösser Seite 62 kurz zusammenfaßt, mögen im allgemeinen zutreffen, nur können wir den prinzipiellen Einwand nicht unterdrücken, daß die mannigfaltigen Zufälle, die bei der Anordnung eines Spielplanes eine gewisse Unfreiheit des Leiters bedingen, diese oder jene Linie nicht unerheblich verschieben können, und daß daher, um einwandfreiere Resultate zu erzielen, der Kreis der Betrachtung möglichst groß gezogen werden muß. Obwohl selbst dann noch viele unbekannte Größen in der Rechnung auftauchen werden, begrüßen wir doch jeden Versuch zu der Geschichte der deutschen Spielpläne, weil diese uns lehren soll, welche Bühnendichter am tiefsten in das Volk eingedrungen sind und auf das Geistesleben bestimmenden Einfluß gewonnen haben. L. L.

Mit dem nächsten Hefte beginnen wieder die Berichte über Wichtigere Schauspielaufführungen. Wir bemerken das ausdrücklich, da von einigen unserer neueren Leser darüber geklagt wird, daß wir jetzt die Theaterberichte zu Gunsten derer über Kunstausstellungen vernachlässigten. Da werden wir nun wirklich für etwas zur Rede gestellt, woran wir ganz und gar unschuldig sind. Die Ausstellungen beherrschen den Sommer, die Theater und Konzerte den Winter — dem muß sich unsere Berichterstattung anpassen, obs ihr gefalle oder nicht. Kw. = L.

Musik.

* Alexander Ritter. *

Er hat keinen Weltruf gehabt, keine Titel und keine Orden. Nur innerhalb eines intimen Kreises schätzte man ihn als einen ganz eigenartigen Charakterkopf der deutschen Musikwelt, als einen unserer ersten Komponisten der Gegenwart. Schlug man ein Musiklexikon nach, so erfuhr man im besten Falle, daß er 1833 in Narva geboren war, als Violinist in den Orchestern zu Weimar, Stettin und Würzburg gewirkt, in letzterer Stadt eine Musikalienhandlung eröffnet und sich schließlich nach München ins Privatleben zurückgezogen hatte. Von seiner schöpferischen Thätigkeit wird da gemeldet, daß zwei Opern von ihm hübsche, wenn auch nur lokale Erfolge erzielten, neue Auflagen dürften hinzufügen, daß in letzter Zeit auch mehrere symphonische Dichtungen Ritters von sich reden machten, und daß seine Lieder eine größere Beachtung verdienten, als sie bisher gefunden haben. Die jüngst veröffentlichten Briefe Bülows zeigten ihn auch als intimen Jugendfreund Bülows und überhaupt als einen der ersten und eifrigsten Vorkämpfer Richard Wagners, mit dessen Nichte Franziska er vermählt war. Ihr ist er am 12. April d. Js. nur wenige Monate im Tode nachgefolgt.

* Vgl. Kw. IX, 15.

Digitized by Google

Will man Alexander Ritter kurz charakterisieren, so geschieht dies wohl am anschaulichsten, wenn man ihn mit seinem Freunde Cornelius zusammenhält. Wie dieser war er Komponist, Dichter und Kunstschriftsteller, wie dieser ein Propagator der neudeutschen Musik. Aber bei Cornelius war mehr französische Grazie, ein Zug frauenhaft sich anschmiegender Verehrung und ein Zug liebenswürdiger Satire; bei Ritter hingegen mehr germanische Tiefsinnigkeit, männliche Leidenschaft in der Liebe, furor teutonicus im Hassen. Also zwei komplementäre Naturen, die nur darin wieder zusammenstimmten, daß ihr Schaffen nicht aus einer elementaren musikalischen Urkraft, sondern bereits aus abgeleiteten Quellen entsprang. Wenn der leichtbewegliche, gesellige Cornelius mehr Freunde und Schätzer findet, als Ritter mit seinem etwas schwerfälligen, auf einsamem Pfad sich behagenden Wesen, so ist das freilich ohne weiteres zu verstehen.

Von Ritters beiden Opern kenne ich „Wem die Krone?“ nach dem Klavierauszug, vom „faulen Hans“ aber nur die Dichtung. Kein Zweifel, daß in ihm ein gutes Stück eines wirklichen Poeten stak. Seit Wagners Hingang waren die Ritterschen Texte die ersten, die sich über den Dunstkreis gewöhnlichen Librettierens zu dichterischem Werte erhoben. Schade nur, daß ihnen die rechte dramatische Schlagkraft abging, daß das Uebermaß epischer Momente ihre Wirksamkeit beeinträchtigt. Die Musik zu „Wem die Krone?“ ist von den „Meistersingern“ inspiriert, ist Musik aus zweiter Hand, wenngleich aus der Hand eines Meisters. Immerhin bringt sie es zu einer Reihe erlesener Schönheiten, um deretwillen man lebhaft bedauern muß, daß sie auf unsern Bühnen nicht öfter zu hören ist.

Den spärlichen Lorbeer, der Ritter noch zu seinen Lebzeiten zu teil wurde, hat er auf dem Gebiete der symphonischen Dichtung gepflückt. Und zwar nicht so sehr mit seinen Erstlingen „Fronleichnam“ und „Charfreitag,“ die, wie schon der Titel mutmaßen läßt, ideell auf den „Parsifal“ zurückgehen, sondern mit „Olafs Hochzeitsreigen,“ einem symphonischen Walzer von dämonisch packender Gewalt. Er schildert — nach Heines Ballade — den Tanz des unglückseligen Olaf mit seiner königlichen Braut, während der Henker, dem er um Mitternacht verfallen soll, bereits an der Thüre auf sein Opfer wartet. Die Musik ist aus einem einzigen Motiv entwickelt, einem einfachen Tanzmotiv, dem aber durch die Harmonisierung etwas unaussprechlich Grausiges innezuwohnen scheint. Man merkt sogleich: das ist kein harmloses Brautfest. Wie dann das Paar zu letzter Liebesstunde durch den Saal tanzt, wie, wenn es an der Thür vorüberfliegt, der Henker mit furchtbar drohender Gebärde sein blitzendes Beil niederstößt, wie die Leidenschaft der beiden zu selbstvergessenem Taumel sich steigert, bis sie beim letzten Schlage der Mitternacht entseelt von Sehnsuchtswonnen und Todesgrauen zu Boden sinken — das malt Ritter mit verblüffender Anschaulichkeit, daß einem der Atem vergeht. Das Werk, das sich von dem chromatischen Gewinsel so vieler Modernen auch durch plastische Melodik auszeichnet, ist gewiß eine Zierde aller Orchesterprogramme. Noch kurz vor seinem Tode hatte Ritter die Freude, mit einer zweiten symphonischen Dichtung „Sursum corda“ einen durchgreifenden Erfolg zu erzielen. Die Partitur der beiden Werke soll demnächst im Aiblschen Verlage in München erscheinen.

Am wenigsten haben bis jetzt gerade die kostbarsten Gaben der Ritterschen Muse, seine Lieder Anwert gefunden. Alles Zarte, Innige, „Delikate“, dessen seine Natur fähig war, hat er in ihnen niedergelegt, mit einer Oekonomie in der Verwendung der Kunstmittel, mit einer Durchbildung des deklamatorischen Ausdrucks, daß man diesen Gesängen einen sehr hohen Rang innerhalb der Literatur des deutschen Liedes zuerkennen muß, wenn man sie erst einmal kennen gelernt hat. Das ist allerdings nicht ganz leicht, weil sie noch nicht in Gesamtausgaben oder Albums vorliegen und man sich also die einzelnen Stücke an den Erscheinungsorten mühsam zusammensuchen muß. Die köstlich melodischen „Schlichten Weisen“ (op. 2) sind in Leipzig bei C. F. W. Siegel herausgekommen. Schott in Mainz verlegte die Richard Wagner gewidmeten, ganz Tristanstimmung atmenden „Liebesnächte“ (op. 4), einen Zyklus ein- und zweistimmiger Gesänge, der auch formell durch Einfügung eines instrumentalen Zwischenspiels von Interesse ist. „Sechs Gesänge“ (op. 5) hat E. Ries in Dresden veröffentlicht, darunter den Juwel: „Ich möcht ein Lied Dir weihen“ auf einen Text von Cornelius, dessen Lieder Ritter nächst denen Lenaus am häufigsten komponierte. Wer op. 6, 7 und 9, je „drei Lieder“ erwerben will, muß bei R. Forberg in Leipzig anklopfen, und Ritters einzige Ballade „Belsazar“ (op. 8) erhält man in der von ihm begründeten Würzburger Musikalienhandlung. Sie ist keine Strophenballade, sondern symphonisch aufgebaut, voll origineller Einfälle und genialer Tonmalereien. „Drei Lieder“ (op. 10) und zwar nicht die geringsten, erschienen bei M. Leichsenring in Hamburg, „Drei Gedichte für eine Singstimme“ (op. 12) bei Kistner in Leipzig. Ich nenne noch: „Fünf Gedichte von P. Cornelius“ (op. 16) „Zwei Gedichte von Lenau“ (op. 17), das einfach-liebliche Benedictus (op. 18) und Primula veris (op. 19), die sämtlich bei Aibl erschienen sind. Zuletzt gab Fritzsch in Leipzig Ritters op. 20 und 21 heraus, je „Fünf Lieder,“ in denen man den tiefen Schmerz um den Verlust seiner Lebensgefährtin zu vernehmen meint („Ich hör meine alten Lieder“) und die vorahnungsvoll mit einer „Todesmusik“ abschließen. Vielleicht wird diese Zusammenstellung der Ritterschen Liederhefte Manchem nicht unwillkommen sein. Effektvolle Vortragsstücke enthalten sie nicht, auch keine in satten Farbentönen breit strömende Lyrik; und die feinen Reize, die intimen melodischen Züge der Ritterschen Tonpoesie werden ewig Kaviar fürs Volk bleiben, ganz abgesehen von der in ihrer Gehaltenheit ergreifenden Wehmut, die sie alle, bald lauter, bald leiser durchklingt, und die niemals in billige Sentimentalität umschlägt. Für künstlerisch empfindende und empfängliche Herzen aber hat Alexander Ritter nicht vergebens gelebt und gesungen.

Richard Batka.

• Musikliteratur.

Präludien und Studien. Gesammelte Aufsätze zur Aesthetik, Theorie und Geschichte der Musik von Dr. Hugo Riemann. (Frankfurt a. M., H. Bechhold, Mk. 5).

Unter obigem Sammeltitel hat Hugo Riemann, der nimmer Rastende, ein lesenswertes, anregendes Buch herausgegeben, das sich in drei besondere Teile gliedert: in Skizzen, Präludien und Studien. Alle Vorzüge des bekannten kenntnisreichen Verfassers treffen wir in diesen losen Aufsätzen vereinigt an, in diesen Aufsätzen, die es verdienen, nach ihrem unruhigen Zeitschriftenleben im

Digitized by Google

sicheren Buchhafen vor Anker zu gehen. In gemeinfaßlicher Erörterung reden sie von theoretischen und geschichtlichen Fragen, wie von solchen der modernen Musikpflege, so daß sowohl der Fachmann, für den namentlich die „Studien" über das chromatische Tonsystem und verdeckte Oktaven und Quinten bestimmt sind wie der gebildete Dilettant zu seinem Rechte kommt, — der letztere namentlich bei Aufsätzen wie denen vom Virtuosentum, von Musikzeitungen, von Konservatorien, von Programmmusik, von Tonmalerei u. a. m. Den breitesten Raum nehmen natürlich eine ganze Reihe Arbeiten ein, in denen Riemann über sein Lieblingsthema, seine Phrasierungsreform ausführlich sich verbreitet. Man erhält daraus ein klares Bild von dem, was er mit diesen seinen Neuerungsvorschlägen bezweckt. Der Aufsatz über „Gesangsphrasierung" sei aus dieser Gruppe hervorgehoben, als theoretische Ergänzung der Riemannschen Liederausgaben mit seinen Phrasierungsbezeichnungen im Steingräberschen Verlage, den Sammlungen von Mendelssohn-, Schumann-, Chopin- und Tschaikowskyschen Liedern.

In den Aufsätzen der ersten Abteilung finden wir manche Bemerkung, die ins Schwarze trifft über sogenannte brennende musikalische Tagesfragen, mit denen sich Jeder auseinandersetzen muß. Als ein besonderer Vorzug tritt einem darin noch entgegen, daß der Verfasser, so oft er auch polemisch-kritische Ausfallstellungen annimmt, doch immer Maß und eine ruhig vornehme Gesamthaltung zu wahren weiß. Meinen besonderen Beifall in jedem Punkte finden namentlich die vortrefflichen Aufsätze über Musikzeitungen und über Konservatorien, in denen eine unnachsichtig scharfe, aber gerechte Kritik über oft besprochene Mißstände geübt wird. Auch der Aufsatz über das formale Element in der Musik sei noch hervorgehoben.

Karl Söhle.

Bildende Künste.

Berichte über bildende Kunst.

Münchener Bericht.

Die bildende Kunst wendet sich zweifelsohne wieder mehr und mehr der Darstellung des menschlichen Körpers zu, und Ähnliches, wie ich im vorigen Bericht über die Landschaft gesagt habe, gilt auch hier: nachdem man die rein koloristischen Probleme der Luft und des Lichts begriffen und sich sicher zu eigen gemacht hat, kann man beruhigt von neuem an die Aufgaben gehen, die auch der modernen Auffassung der menschliche Körper bietet. Um so mehr, als hier in besonderem Maße die Zeichnung in Frage kommt.

Nicht als ob die Figur, und auch die Figur im Freilicht, in der vergangenen Zeit nicht häufig dargestellt worden wäre. Im Gegenteil, zu einer Zeit, etwa um 1888 herum, war die Figur im Freien fast der einzige Vorwurf, den der Maler in den Ausstellungsbildern behandeln mußte, wenn er als „Moderner" gelten wollte. Nur war gar weniges dabei, was auch seinem Geiste nach der modernen Kunst im eigentlichsten Sinne wirklich angehörte.

Die große Mehrheit, die es gern mit rein äußerlichen Erfolgen bewenden läßt, und die damals den Gesamteindruck bestimmte, glaubte, sie hätte mit der Erkenntnis, daß Figuren, die im Freien stehen, nun auch im Freien gemalt werden müßten, etwas so ganz außerordentliches geleistet, daß sie die Anwendung dieser Erkenntnis, die für den, der sie überliefert bekommt, doch recht einfach ist, nur in infinitum weiterzuführen brauchte. Aber mit dem Beobachten des Freilichts war doch nur rein äußerlich eine Grundlage geschaffen, von der aus alle Aufgaben von einem neuen Standpunkte aus gesehen werden konnten. Ich sage: rein äußerlich, denn dem Haupterfordernis, die Welt — mag es die reale oder die der Phantasie, die moderne oder die historische sein—, mit modernen Augen zu sehen, war damit noch nicht Rechnung getragen. Denn die Ausdrucksmittel des Freilichts übten doch noch keinen Zwang, die Welt nun endlich mit freien Augen, statt durch fremde Brillen zu sehen; man konnte sich auch hier das Aeußerliche einigermaßen aneignen und im Grunde doch ganz in den ausgefahrenen Geleisen bleiben.

Man war also in einer Hinsicht stehen geblieben, in der andern aber auch weit über sein Ziel hinausgeschossen, indem man kritiklos die neue Darstellungsart auf alles, mochte es nun passen oder nicht, gedankenlos wie ein Universalheilmittel anwendete. Es soll hier nicht weiter erörtert werden, ob sich die Form des Historienbildes und des Genres überhaupt für die moderne Kunst erhalten läßt oder nicht — ich erkenne keinen vernünftigen Grund, weshalb sie, vom Zünftigen und von den unkünstlerischen Auswüchsen befreit, nicht weiterleben können —, aber in der angedeuteten Art, sie aufzufrischen, war kein Verjüngungsmittel zu sehen. Man blieb beim Alten und setzte nur alles ins nüchternste fahle Grau, das sich bei gewissen Vorwürfen, wie bei Bildnissen, abgesehen vom Unerfreulichen, auch noch als sehr unzweckmäßig erwies.

Das alles sahen die Besseren gar bald ein, sie suchten neben dem Studium unter freiem Himmel auch wieder das delikate Licht der Innenräume auf, in denen sich ja doch der größte Teil des Lebens beim modernen Menschen abspielt und das sie jetzt wahrer und feiner wiedergeben konnten. Wo sie aber das freie Licht anwendeten, entdeckten sie gar bald die entzückenden Reize im Wechsel der Tageszeiten, den warmen Schein des Abends, die blaue Dämmerung der hereinbrechenden Nacht, angewendet auf die menschliche Figur. Und sie fanden hier einen Wirkungskreis, der besonders bei denen, die nun eine verfeinerte koloristische Teppichwirkung anstrebten, von unermeßlicher Anregung war.

Suche man auf das Gesagte hin die Ausstellungen anzusehen. Von jener Kunstepoche, die wir überwunden zu haben glauben, finden wir so gut wie Nichts mehr. Abgesehen von einigen ziemlich belanglosen patriotischen Soldatenbildern finden wir überhaupt keine Historie mehr. Nur Egger-Lienz' großes Bild „Das Ave Maria der Tiroler Bauern nach der Schlacht am Berg Isel" macht eine Ausnahme und gibt die Lehre, daß nicht das Historienbild unmöglich, sondern daß eben nur die günstige Anfertigung von großen farbigen Illustrationen wertlos ist. Wenn Egger-Lienz auch kein Meisterwerk ersten Ranges, so hat er doch ein schönes Bild geschaffen, in dem ein gut Teil des modernen Könnens steckt, ohne sich als Sache für sich vor die Darstellung des Vorwurfs aufdringlich vorzuschieben.

Auch das, was unter „Historischem Genre" eingeordnet werden müßte, ist fast ganz verschwunden. Daß aber auch hierbei nicht unter allen Umständen ein Mißerfolg eintreten muß, beweist uns diesmal Diez, der nach langem Schweigen zum ersten Mal wieder auf einer Münchener Ausstellung mitspricht. Diez ist eine kraftvolle im Leben wurzelnde

Digitized by Google

Künstlernatur; und wenn er auch mit dem einen Fuß auf alten Kupferstichen steht, so steht er doch mit dem andern ganz im Leben. Wie übrigens heut die Jungen den Alten entgegengekommen sind, so sind heute scheinbar die Alten auch den Jungen entgegengekommen; wohl auch Diez hat sich an den Ausdrucksmitteln der Modernen bereichert. Mir wenigstens will es scheinen, als ob die ganze Farbenanschauung, aus der heraus dies köstliche Raubritternest gemalt ist, gar wenig Verwandtschaft mit dem Alt-Bilderton hätte, in dem Diez früher schwelgte.

Das Genre, das, was man früher so eigentlich unter Genre verstanden, ist heute auch von den großen Ausstellungen beinahe verschwunden. Das Wenige, was sich noch von ihm zeigt, wie die Sachen von Eberle oder Spitzer und dem höher stehenden Brütt ist belanglos; es hat bis jetzt noch kein feiner Künstler den Beweis versucht, daß diese einst so sehr beliebte Gattung neu belebt werden könnte. Zum Genre im weiteren Sinne muß man aber doch wohl all die diskret beschreibenden Darstellungen aus dem Volksleben rechnen, und wenn man das thut, so finden sich etliche ausgezeichnete Leistungen, die mehr oder minder doch auf dem Fundament der neuen Kunst aufgebaut worden sind.

Wieder ganz wie bei der Landschaft, finden wir auch hier das, was ich neulich mit „gymnastischer Uebung" bezeichnet habe, nicht oder kaum mehr. Die zur Lebensgröße angeschwollenen, von bleichem Licht wie vom Nebel umfluteten Gestalten mit Holzschuhen und blöden Gesichtern würde man heut wie eine vor langem getragene Mode belächeln — daß jene Mode ihrer Zeit kaum hätte umgangen werden können, thut dabei nichts zur Sache. Es läßt sich heut ziemlich die ganze Entwicklungskette von den Lehren der Momentphotographie an bis zur sensibelsten Entwicklung des impressionistischen* Farbenkünstlers überblicken. Hier betreten wir das Gebiet des eigentlich Ausbaufähigen und teilweise schon Ausgebauten. Das beginnt mit dem schlichten Naturausschnitt. Ganz gewiß, es ist kein hohes Ziel, den Goldrahmen als das Fenster zu betrachten, durch das man kühl in die Natur hineinsieht, ist es selbst dann nicht, wenn schon eine malerische reizvolle Erscheinung zu Grunde läge. Aber hier war doch der Anfang zur Selbständigkeit. Jene großen Versuche, von denen ich vorher sprach, sind nicht mehr da — dafür finden wir einige Proben einer objektiv korrekten, in jeder Hinsicht aber temperamentlosen Naturnachbildung. Ein Beispiel ist Winter in Düsseldorf, der uns u. a. in eine altoldenburgische Weberstube führt, deren helle Sauberkeit ohne eine Spur von eigener Zuthat gegeben ist, sodaß das Auge von dem Bilde ganz dieselben Eindrücke empfängt, wie wenn es in die Stube selbst blickte. Hineinsehen läßt sich in das Bild auf diese Weise allerdings viel, wenn man in Stimmung ist — das Bild selbst aber bleibt stumm, da man nicht erfährt, was der Maler dabei empfunden hat. Seine Freude aber allein an der plastischen „natürlichen" Wirkung haben, das ist Publikumsplaisier. Es ist auch durchaus keine Kleinigkeit, etwas so zu machen, man muß ein geschickter Mann dazu sein. Ein bedeutender Künstler? Nein, Künstlerarbeit ist dabei nicht, Künstler haben Persönlichkeit.

Der Weg führt nun weiter und hat gar viele Stationen, an denen wir uns nicht aufhalten können. Er berührt jene genrehaften Motive, von denen ich sprach, die eine leisere oder lautere persönliche Note haben, alle aber mit modernen Augen gesehen und mit modernen Mitteln gegeben sind. Von Harburger, dem feinen Schilderer behaglichen Bierbürgertums, der gerade noch hierhergehört, bis zu Mackensen, der mit norddeutscher, ernster Nüchternheit sachlich den Schmerz der Bauernfamilie um das tote Kind schilderte, ist ein weiter Weg. Bilder wie Schmutzlers Komödianten, in denen er die prächtig beobachteten Colombinen und Harlekine ins grelle Unterlicht der Bühnenrampe stellt, stehen daneben. Roeseler streift Defreggers Gebiet, Hey das Ludwig Richters, Jauß stellt sich in seinem „Lied" vorwiegend eine koloristische Aufgabe, Dettmann beschäftigt sich in seiner Kunst mit dem modernen Arbeiter.

Und immer deutlicher zeigen sich die Ziele, die sich der schönheitssuchende moderne Maler gestellt hat. Jank stellt seine anmutig bewegte Frauengestalt in die leuchtende Pracht der Abendlandschaft, Unger seine beiden alten Seebären gegen die kräftigen Farben der bewegten See. Ein Beispiel für die Beobachtung des schummerigen Lichts der Innenräme bietet Oppler — und so könnte man noch manche schöne Leistung aufzählen. Daß es aber die moderne Kunst schon auf dem Gebiet dieser Naturausschnitte — allerdings am äußersten Ende ihrer bisherigen Entwicklung, zu wirklichen Meisterwerken gebracht hat, zeigt Herterichs „Abendstimmung", die von so wundervoller, farbiger Schönheit, durchgeistigt und von Persönlichkeit durchsetzt ist, daß man pessimistische Gedanken über die Weiterentwicklung unserer Kunst vor diesem Bilde fallen läßt.

Ein verwandtes Gebiet ist die Porträtmalerei; die Grundlage der ganzen Figurenmalerei. Das Bildnis zwingt den ärgsten Manieristen zum eingehenden Naturstudium, das ja hier allein zu Ersprießlichem führen kann. Man wird keinen Trugschluß ziehen mit der Behauptung, daß Kunstepochen, die keine guten Porträts aufzuweisen haben, nicht besonders hoch stehen — was historisch sich ja leicht beweisen ließe. Vielleicht ergäbe das keine guten Rückschlüsse gerade auf unsere deutsche Kunst, angesichts der Thatsache, daß auf den diesjährigen Ausstellungen das Ausland durchschnittlich eine weit vornehmere Bildniskunst aufzuweisen hat. Doch glaube ich, trifft das mehr eine Schwäche unserer Kunstpflege als des künstlerischen Könnens selbst. Ferner können uns die einzelnen hochstehenden Leistungen auch von Deutschen für das Fehlen einer allgemein praktisch angewandten vornehmen Porträtkunst bei uns teilweise wenigstens entschädigen. Auch im Porträt wendet man sich im ganzen und großen wieder mehr den Mitteln zu, die sich seit Alters her für die klare Darstellung beim menschlichen Bildnisse als die geeignetsten erweisen: tiefe Tönungen, aus denen als geistiger Mittelpunkt das menschliche Antlitz herauswächst. Lenbach hat das ja stets so gemacht, und sich immer — beim Oelbild wenigstens — auch äußerlich ganz an die alten Meister gehalten, während er als herausarbeitender Psychologe weiter ging, als jene. Auch Samberger malt in großer Abhängigkeit von den Alten, ist dabei nur noch viel subjektiver als Lenbach; sein Ziel scheint es zu sein, das Abbild großer, starker, harmonischer Menschen zu schaffen, zu denen er dann das Modell nur als passenden Vorwand übernimmt; seine Großzügigkeit geht oft so weit, daß sie die Manier streift, während dagegen Lenbach viel mehr geistreicher Detailarbeiter ist.

*) Ich bezeichne hier als Impressionisten nicht den, der den Eindruck der Beobachtung eines Momentes, sondern der die Stimmungsmomente, die er beim Anblick der Natur empfindet, wiedergeben will.

Digitized by Google

Die Ausländer, besonders die Briten, weisen den Weg, dasselbe wie jene Beiden zu erreichen und dabei doch den beschrittenen Weg als moderne Maler zu Ende zu führen. Aber auch bei den Deutschen gibt es etliche, die die neu errungenen farbigen Mittel auf das Porträt anwenden, wie Habermann, Balmer, Schuster-Woldan u. a., die, ohne die Charakterschilderung zu unterdrücken, die koloristische Stimmung im modernen Sinne mit zum Darstellungsfaktor machen.

Paul Schultze-Naumburg.

Vermischtes.

• Berichte über Verschiedenes.

Berliner Bericht.

Wenn ich an die Millionen Gegenstände denke, die in der Berliner Gewerbe-Ausstellung Platz gefunden haben, so schwebt mir eine Eigenschaft in erster Linie vor Augen: der Fleiß. Diese tüchtigen Sandbewohner, welche einst der Natur alles abzuringen hatten, ringen heut der Kultur mühsam und nicht erfolglos alles ab, was ihnen von Haus aus versagt ist. Sie haben keine eingeborene altdeutsche Renaissanceweise, wie die Nürnberger, sie haben keine anregenden Genies auf kunstgewerblichem Gebiet, wie sie die Münchener von Zeit zu Zeit haben, sie sehen sich in der Weltgeschichte um und übersetzen das Gewerbe in Industrie, alle erfolgreichen Strömungen in gangbare Münze verwandelnd. Während in der Nürnberger Ausstellung dieses Jahr die Möbel noch kaum englisch sprechen können, haben sie es hier mit einer erstaunlichen Schnelligkeit gelernt und brüsten sich gar verwunderlich ob dieser Modefexerei.

Der Grundcharakter der Berliner kunstgewerblichen Industrie (von der ich hier wesentlich spreche) ist der kleinbürgerliche. Berlin war eine arme Stadt, und es ist immer noch eine arme Stadt gegen Paris und London. Alles Glück und Unglück des langsamen Reicherwerdens hat es erfahren müssen, und nichts redet diese Sprache deutlicher als das Kunstgewerbe, welches der intimste Spiegel des kleinen privaten Lebens ist. Einst hatte man seine gute Stube mit den Servanten, dem Plüschsopha und dem Eckschränkchen, das die letzten Seufzer des bürgerlichen Empire dürftig, aber stilvoll aushauchte. Nachdem das letzte Empire und das letzte Mahagoni gestorben, war Berlin schon eine wichtigere Stadt geworden, eine industrielle Stadt, und man nahm die eben wieder auftauchende Renaissance und steckte sie in die Räder der Dampfmaschine, die a tempo Muscheln, Kugeln, Säulen, Pilaster, Tropfen, vier- und achteckige Klötze u. s. w. in Massen hervorspie. Mit dieser Dampfrenaissance begann sich der kleine Bürger zu täuschen, er kaufte die billigen, schlechtgeleimten Fabrikate und fühlte sich vornehm. Damit war die Stilmeierei hier geheiligt, und sie hat seitdem die furchtbarsten Epidemien über uns hingeschüttet. Der Reihe nach kamen die Barock-, die Rokoko-, die Empire-, die englische Epidemie, auch tobten sie öfters gleichzeitig, wie noch diesmal Hermann Gerson die bekannte Tischlerweisheit predigt, daß der Salon Rokoko, das Herren- und Speisezimmer Renaissance, das Fräuleinzimmer englisch, das Boudoir Empire sein müsse — und so fort. Die Stilmeierei ist das echteste Zeugnis einer Parvenü-Kunst, das man sich denken kann. Ich kann mir eher vorstellen, daß sich ein geschmackvoller Mann ganz in Empire einrichtet, als daß er die Empireempfindung in der einen, die türkische Empfindung in der andern Stube haben wird. Das wäre ein Posieren mit Stimmungen, welches viel zu uneinheitlich ist, um uns von seiner Echtheit überzeugen zu können. Aber dem Parvenu imponiert diese Geographie der Stile, er fühlt sich in dieser falschen Wissenschaft geschmeichelt, wie er es liebt, seinen Corot und seinen Pradilla auszurufen, ohne von Corot und Pradilla irgend etwas zu wissen. Besonders bei dem Berliner Kleinbürger fiel das auf fruchtbaren Boden, er konnte jetzt die großen Bürger nachmachen, und für wenig Geld sechs Stile bei sich beherbergen — war das nicht fast ein Palais? Fabrikarbeit, die einige Monate lang nett und sauber und vor Allem „nach etwas" aussieht, war sein Ideal. Wie bitter wurde die Architektur Lügen gestraft, die in derselben Zeit so auf Material-Echtheit pochte!

Auf diesem Punkte steht die Möbel-Ausstellung in Treptow. Die große Fülle der Ausdrucks-Möglichkeiten, welche an und für sich in der Benutzung der Stile gegeben ist, wird in der Retorte der Bourgeoisismus aufgelöst. In diesem Rahmen verlieren auch tüchtige Leistungen, die im englischen Stil zahlreich vorliegen, an Wert; hervorragend allein ist der Geschmack, mit dem Zwiener seine Louis XIV.-Möbel und Cotta seine Stollenschränke fertigt, und die Beherrschung deutscher gotisierender Renaissance, die Pfaff in seinem Herrenzimmer offenbart. Ein Gaudium sind die Rettungsversuche einiger Firmen, welche entweder die Stile noch nicht verstanden haben oder sich darüber erhaben fühlen. Da sieht man Schnitzmöbel, gegen die eine italienische Holzarbeit die reine Rücksicht auf das Staubtuch ist; man sieht lilagestrichene Schlafzimmer mit aufgemalten Watteaulandschaften; man sieht ein Schlafzimmer einer, sagen wir Operettendiva in pfirsichgrün und aprikosenrot, das mit einer wahrhaft provinziellen Phantasie entworfen ist. Mit Schlafzimmern ködert man gern, wie auch neulich beim Volksfest des Vergnügungsparks ein „komplettes Schlafzimmer" den Hauptgewinn der Lotterie bildete, während gleichzeitig eine Schönheits-Konkurrenz stattfand. In solchen Dingen zeigt sich am ehesten der Charakter der Ausstellung, die mit blutigen Farben, mit magischen Erkern, mit billigen Kopien blenden will, ohne aus einem feinen Sinn für Meublement entwickelt zu sein, ohne überhaupt von den gesetzten Lehren soliden Wohnens etwas zu wissen. Das Prachtbüffet von Groschkus, das einem italienischen Grabmal verzweifelt ähnlich sieht, donnert alle Nachbarschaft nieder — und die wenigen überzeugenden weltmännischen Kundgebungen gehen in der Parvenükunst unter.

Wenn man in dem alten Peller-Hause in Nürnberg, zwischen dessen getäfelten Wänden und durchbrochenen Galerien heut die Firma Eysser ihre herrliche Auslage eingerichtet hat, außer den trefflichen, vernünftigen Möbeln ohne den Krieg der Stile auch auf all die kleinen kunstgewerblichen Dinge achtet, die Kannen, Figuren, Fayencen, die da herumstehn, so erinnert man sich schmerzlich ganzer Brachfelder, die auf diesen Gebieten Berlin bietet. Die Alleen der Galanteriewaaren, der Bronzen, der Lampen, der Juwelen, der Silbersachen gähnen vor Öde. Wenige Dinge, wie einige Wernersche Silberarbeiten, oder die Ottoschen Zinn- und Kupfertreibsachen, stechen ins Auge, als aus einem aristokratischen Geschmack geboren. Ganze Reihen aber fallen in das fürchterliche Bereich gutbürgerlicher Hochzeitsgeschenke, und es fehlt nicht viel, so glänzt

Digitized by Google

hier die urberliner Devise: Nur Ein Preis. Zwei Betriebe bieten eine rühmliche Ausnahme: die Eisenschmiedekunst und die Glas- und Porzellanfabrikation. Die Eisenschmiede haben berückende Exemplare von Thoren, Gittern, Lampen, Ständern, Kaminböcken ausgestellt, an denen die ganze kräftige und handwerkliche Art dieser schönen Kunst (es gibt nur eine Parallele: das Leder) Triumphe feiert. Die Porzellane führt die kgl. Manufaktur an, die sich zu einer Pracht- und Monstre-Ausstellung entschlossen hat, welche die zarten und die großen Probleme dieses Gewerbes blendend löst, nur selten von byzantinischen Nebenregungen unterbrochen. Die Makartwandflächen, die Kolossalvasen, die Nippes bedeuten einen Triumph, der die Kritik erstickt. Die Krystallgläser, jene fazettirten Formen, die durch den englischen Wohnungsstil besonders „aktuell" wurden, die Glasätzereien, welche in imposanten Maßstäben ausgeführt werden, die Zitzmannschen Gläser, die einzigen reinen Handarbeitsgläser der Welt, die seit kurzem hierher übersiedelten, individuelle, phantastische, elfenleichte Formen mit all dem herben Reiz der Handarbeit, endlich die Glasmalereien, in musealem Sinne von Heinersdorff u. A. in glühenden Farben, im Sinne unserer neuen Ornamentik von Georg Engel nicht erfolglos ausgeführt — das sind alles gute Sachen, welche den alten Ruf des königlichen Porzellans von Berlin wie in der Peripherie umgeben.

An diesen Dingen sieht man, was eine Tradition wert ist — Berlin hat in ihnen von jeher einen guten Namen gehabt. In der Eisenbearbeitung strahlt er ja auch auf maschinellem Gebiete, und die alte Gründung der Porzellan-Manufaktur bezahlt sich. Hier lagert noch etwas wie höfischer Glanz auf der Industrie. Da aber, wo sie rein bürgerlich wurde, wie in den Möbeln, kam die reine Hohlheit heraus. Das äußere glänzende Gewand der Ausstellung und diese innere Armut, die Armut sowohl an Tradition wie an Genies, kontrastieren merkwürdig. Und doch wieder nicht merkwürdig. Denn sie sind nur die beiden notwendigen Seiten der echten, schnell erblühten Industriestadt. Alles in die Hand nehmen und imposant darbieten — das ist industriell, das ist Gründertum. Zwanzig Jahre schwankt jetzt Berlin in diesem Gründertaumel; wird es die Krankheiten des Industrialismus ertragen können? Ich glaube, man braucht sich darüber nicht den Kopf zu zerbrechen, denn das ist eine Frage, die nicht von einer Stadt, sondern von unserer ganzen Gesellschaft aus gelöst werden wird. Die Macht der Industrie ist nun einmal da — ich würde sagen leider, wenn es nicht dumm wäre — und je nach Temperament und Laune wird man ihre Vorzüge genießen und ihre Schäden beklagen. Die hinreißende Schönheit der großen Berliner Ausstellungsanlage — ich sage nicht zu viel — strahlt heut wie am ersten Tage und man wird ihrer nicht satt. Selbst die Sünde des herannahenden Defizits kann in meinen leichtsinnigen Augen den Genuß nicht trüben, endlich mal hier einen großen, weltstädtischen Wurf gesehn zu haben. Das ist eine Sünde von denen, die verschönern. In Wirklichkeit spielt ja der Inhalt, so hohl er sein mag, nur eine Nebenrolle und wirkt, was er wirkt, nur durch sein allgemeines Vorhandensein. Wer nimmt die Ausstellung als das, was sie zu sein vorgibt, ein Objekt der Kritik? Wir Schriftsteller vielleicht und einige Fachleute. Für die Welt ist die Ausstellung selbst schon wieder Industrie, sie ist ein Unternehmen, das in Szene gesetzt wurde, und wenn die Szene gut war, ist man zufrieden. Und ganz, ganz eigentlich — -- war dies nicht der Zweck der Ausstellung?

Oskar Bie.

Lose Blätter.

Allerlei zur Rückschau.

Aus China erzählte Hesse-Wartegg jüngst unter anderem, daß es dort ein kaiserliches Musikamt gäbe „mit einer großen Anzahl von Beamten, welche die Aufgabe haben, die Grundsätze der Harmonie und Melodie zu erforschen, Musikstücke zu komponieren und Instrumente anzufertigen, um Musikstücke aufzuführen". Man lacht darüber und freut sich, daß wir nicht sind, wie diese da, deren Tonkunst ja übrigens einen berühmten europäischen Virtuosen kürzlich zu höchster Begeisterung entflammt hat. „Selbst die Regeln des Tanzes", erzählt Hesse-Wartegg noch, „sind von dem Ministerium der Gebräuche vorgeschrieben". Mit Verlaub: sind sie das bei uns nicht insoweit wenigstens auch, als es sich um irgendwie offizielle Veranstaltungen handelt? Und genießt in unserer Gesellschaft nicht ohne Weiteres jede theoretische Aeußerung über „die Grundsätze der Harmonie und Melodie" oder andere Dinge, sowie jede künstlerische Leistung mehr Respekt, wenn ihr Verfasser Professor oder sonst ein „Beamter" ist? Die Form ist sehr, das Wesen nicht bis zur Unvergleichlichkeit verschieden. Und sind wir, gottlob, trotzdem noch himmelweit von den Zuständen im himmlischen Reiche entfernt, so thun wir doch vielleicht gut, uns auch die Analogieen ein wenig zu vergegenwärtigen, die wir mit diesen Zuständen thatsächlich zeigen. Sie sind da, und sie sind ernster, als daß wir sie mit gelegentlichen Scherzen über unser deutsches Mandarinentum unschädlich machen könnten.

Für die Gefahren übermächtiger Autorität auch in Dingen, die uns recht nahe angehen, ist ein Vorfall wie selten einer bezeichnend, von dem jüngst die Blätter zu melden wußten. Im Bismarck-Abreiß-Kalender war ein Wort des großen Kanzlers falsch zitiert worden: „ich bin meinem Fürsten treu bis in die Waden". Im Originale heißt es „treu bis in die Vendée". Aber nach dem unverfänglichen Zeugnis eines die Bismarck-Verehrung so entschieden pflegenden Blattes, wie der „Täglichen Rundschau", hat „fast kein Festredner, der zu Ehren Bismarcks sich begeistert, sich dieses »treu bis in die Waden« entgehen lassen, um die Energie Bismarckscher Königstreue zu charakterisieren". So ist hier an einem klaren Beispiele erwiesen, daß unter sonst günstigen Umständen die größte Geschmacklosigkeit, der vollkommenste Unsinn mit Wärme als ein schönes und großes Wort empfunden und gepriesen werden kann, wenn eine Autorität dahinter steht oder zu stehen scheint. Wir dächten, der kleine Scherz, dessen uns hier der Weltgeist gewürdigt hat, wäre einer von den allerbesten, weil sein Blitz eine ganz weite Aussicht erhellt.

„Das alte historische Familienhaus des gefeierten deutschen Dichters Wieland" mit dem Parke, in dem sich sein Grab befindet, wurde unlängst in den Times zum Verkauf ausgeboten. Nicht etwa in deutschen Zeitungen, denn der Deutsche hat selbstverständlich für so etwas kein Geld.

Digitized by Google

Wie sollte er auch, er kann ja nicht einmal die Gräber seiner Großen in Ordnung halten, wie alle Monate eine neue Nachricht über das Verkommen solcher andern Völkern heiligen Stätten beweist. Wir sind eben zu arm dazu. Und so dürfte ein Vorschlag der Erwägung würdig sein, den wir hiemit der Nation unterbreiten — löste doch seine Verwirklichung zwei Probleme mit einem Schlage. Wenn ein berühmter deutscher Dichter gestorben ist, so versteigere man, nach genügender Reklame, seine Leiche selbst in England oder Amerika, den Erlös aber weise man der Schillerstiftung zu. Man ist dann der Sorge und der Kosten für ihre weitere würdige Aufbewahrung überhoben und liefert zugleich einen unumstößlichen Beweis für das uns Deutschen eingeborene Gefühl der Verpflichtung gegen unsere Geisteshelden.

Gotteslästerung hat ein Halberstädter Staatsanwalt darin gesehen, daß ein dortiges Blatt ein Gedicht des weiland wirklichen kgl. preußischen Staatsrates Professor Dr. H. von Mädler wiedergegeben hat, ein „Glaubensbekenntnis", das zuerst unter vormärzlicher Zensur erschienen war und das mit einem tief religiösen Bekenntnis zum „ewigen Vater" schließt. Eine Anklage ist noch keine Verurteilung, und über diese Anklage schon hat ein Lachen so weit gehallt, daß es sie wohl zu Grabe geläutet haben wird. Unsere kleine Vierteljahrschronik von Sonderbarkeiten darf jedoch auch diese verzeichnen als ein ganz besonders artiges Zeitfräßlein.

Das An- und Auskleiden auf der Bühne kommt in mehr und mehr Stücken in Gebrauch, in einigen ist es schon bis zur Schamlosigkeit sans phrase entwickelt, in andern ists eine Schamlosigkeit avec phrase, bei der die Herren Macher mit lächelndem Auge und ernstem Munde auf Notwendigkeit des Motivierens oder sonstige gute ästhetische Erfordernisse verweisen. Die hohe Obrigkeit duldet das alles, sie begnügt sich, ernste Stücke gelegentlich zu verbieten. Wir reden strenger Maßregelung bei keiner Gruppe von Erscheinungen das Wort, aber wir möchten uns die Bitte an die hohen Obrigkeiten erlauben, die „Anstößigkeit", das „Verletzen sittlicher Gefühle" usw. bei ihren Zensurstücken nach Möglichkeit beiseite zu lassen, so lange sie die gegenwärtige Praxis üben. Glaubt ihr, Hochmögende, aus irgend welchem Interesse des modernen Staats etwas verbieten zu müssen, so wird man das verstehen, aber — „laßt unsern Herrgott aus dem Spiel"!

Gegen das Unwesen im Medaillenverteilen, das wir in unserem Bericht über die heurige Dresdener Gartenbauausstellung scharf angegriffen haben, will die sächsische Regierung vorgehen, soweit das in ihrem Machtbereiche liegt. Sie veranstaltet nunmehr unter Zuziehung von Fachleuten Beratungen darüber, „wie Preisgerichte für Industrie- und Gewerbeausstellungen zu bilden seien, nach welchen Grundsätzen sie zu verfahren haben, und welche Uebelstände hierbei besonders zu vermeiden sind". In einer Preisrichtersitzung der gegenwärtigen Dresdener Gewerbeausstellung wies auch ihr Vertreter, der Geh.-Reg.-Rat Roscher, „auf die Nachteile hin, welche aus einer zu freigebigen Verteilung der Medaillen entsprängen", und er befürwortete, die Zahl der Preismünzen möglichst niedrig anzusetzen. Viele der Industriellen freilich sagen sich: „wirken" auch die Medaillen daheim nicht mehr viel, im Ausland thun sie's noch, also brauchen wir möglichst viele Medaillen „zur Hebung des Exports". Unsere Leser werden solcherlei Erwägungen nicht abhalten, der sächsischen Regierung für ihre Initiative im Stillen zu danken und ihr kräftige Unterstützung bei ihren Verbündeten vom Reiche zu wünschen.

Kunstgewerblicher Unsinn feiert jetzt einen besonders schönen Triumph in einer haute nouveauté des Berliner Goldschmiedegewerbes. Da prangen in den Schaufenstern Thee- und Eierlöffel, bei denen die Schale innen mit fein in Gold gebildeten figürlichen oder architektonischen Darstellungen geschmückt ist. Wer die Nationalgalerie nicht leiden mag, kann sie nunmehr also gleichsam in effigie verspeisen. Käme ein antimonarchischer Kannibale zu uns, so böte sich seinem Haß zu solchem Zwecke sogar ein Kaiserbildnis. Und die Verfertiger glauben, dem Kaiser oder den berühmten Gebäuden Berlins mit solchem Zeuge zu huldigen! Der Araber, der seinem Gastfreunde Schuhe schenkt, auf deren Sohle sein Namenszug eingestickt ist, um ihn damit seine Demut auszudrücken — empfindet er nicht feiner und richtiger als die betreffenden hoch angesehenen Herren vom deutschen Kunstgewerbe?

Als Inspecteur du blanchements des maisons haben sie in Saint-Denis einen Poeten angestellt, ihm eine Sinekure zu verschaffen. Er hat nun alljährlich ein paar Berichte abzufassen über das, was ihm beim Betrachten der Häuser aufgefallen ist. Solch ein Aemtchen scheint uns für einen Poeten drollig, und auch wir befürworten seine Einführung in Deutschland natürlich nicht. Nur insofern kann uns der kleine Vorfall vielleicht zu denken geben, als er die Frage näher legt: wäre es nicht gut, wenn ein regelmäßig wiederkehrendes Berichten über all das eingeführt würde, was zur Entwicklung der Schönheit einer Stadt beiträgt? Keine amtliche Person brauchte da über Städte und Häuser zu sprechen; es könnte das zunächst einfach eine wiederkehrende Aufgabe der Kunstkritiker der betreffenden Städte sein. Etwa alljährlich mit einem Artikel: „Wie verändert sich unser Stadtbild?" Das Für und Wider offener Debatte hätte um Klärung der Meinungen zu sorgen. Und brächte der große Verein von Philosophen und Philistern, aus dem die kleinen Welten nun einmal bestehen, auch schließlich mancherlei Buntes zu Weg, Bunteres als jetzt zu Stande kommt, würde es ja wohl kaum sein. Und gewonnen wäre ja schon damit viel, daß eine freundliche gemeinschaftliche Angelegenheit, das Verschönern der Heimat, immer wieder klar als solche hingestellt und dadurch mehr und mehr als solche wohl auch empfunden würde.

Kunstblumen dringen mehr und mehr an die Stelle von echten vor, künstliche Blumen, mit denen man ausgeht nicht auf ein erfreuliches Spiel, sondern auf wirkliches Täuschen unserer Vorstellung — das ist auch ein Zeichen der Zeit und darf als solches einmal erwähnt werden. In den Tafelaufsätzen der Speisetische von Gasthäusern, in den Vasen auf den Kommoden der Bürgersleute, ja, in richtigen Blumentöpfen an den Fenstern gespenstern häufiger und häufiger Blätter und Blumen ohne Leben und Duft herum; sie sind auf die Dauer billiger als „frische", und sie machen weniger Mühe. Wie farben- und formenschön die natürlichen Pflanzen sein mögen, die eine Frau altmodischern Schlages noch an ihrem Fenster pflegt, wie bunt und zierlich der Blumenstrauß sein mag, den ihre und ihrer Kinder Hand im Garten am Haus oder vom Wegrand im Felde gepflückt hat, nicht an dieser nur

Digitized by Google

malerischen Schönheit erfreut sie sich vor allem, sondern an dem stillen Leben, von dem all das zeugt. Vielleicht glückt es der Industrie, auch hier das Innigere durch das Aeußerliche auf die Dauer erfolgreich zu bekämpfen und wieder einmal an die Stelle eines wahrhaftigen Verhältnisses den Selbstbetrug am Surrogat zu setzen. Im Selbstbelügen wenigstens hat man es auch hier schon zu Erklecklichem gebracht. Dafür entnehme ich einen Beleg der Besprechung, die ein Dresdener Literat über einen dortigen Blumenkorso drucken ließ, der auch, wie die Blumenkorsi zumeist, aus einem echten Frühlingsfeste mehr und mehr zu einer kalten Protzerei geworden ist. Künstliche Blumen spielten dabei eine große Rolle. — „Sie duften nicht, sie entsprießen nicht der göttlichen Frühlingstriebkraft der Erde und deshalb scheinen sie an poetischem Reiz zurückzustehen". So schrieb darüber der ästhetische Mann. „Aber", setzte er hinzu: „die Poesie der Arbeit versinnbildlichen sie". Ist das nicht schön gesagt? Der Herr mag sich bei den Fachleuten der Blumenindustrie danach erkundigen, wie die „Poesie der Arbeit" in der Nähe aussieht, die hier „versinnbildlicht" ist!

Plakate völlig neuer Art zeigen seit einigen Tagen die Straßen von Paris, denn es sind Plakate, die keinerlei Anpreisung bedeuten, Plakate, die nur um der Schönheit willen da sind. Die Union pour l'action morale hat das Bild „die Kindheit der heiligen Genovefa" von Puvis de Chavannes mit einem Kostenaufwande von 5000 Franken in wohlgelungener farbiger Lithographie vervielfältigen lassen und hängt nun die so entstandenen Affiche zu keinem anderen Zwecke aus, als um „den Sinn für keusche und hohe Schönheit im Volke zu wecken." Nachbildungen anderer Meisterwerke sollen folgen. Ueber die Aufnahme aber, die der erste Versuch beim Publikum findet, wird das Folgende berichtet: „Die Vorübergehenden blieben vom frühen Morgen bis zum späten Abend vor den herrlichen Affichen stehen, und selbst die Rohesten wagten keine spöttische Bemerkung über das keusche, naiv rührende Bild. Viele Arbeiter dagegen schienen sichtlich ergriffen und zum Nachdenken angeregt zu sein. Bemerkenswert ist ferner, daß an diese künstlerischen Affichen, obgleich sie an den exponirtesten Stellen in Höhe von nur 1½ bis 2 Meter vom Boden angebracht waren, während der Nacht keine frevlerische Bubenhand freche Scherze und Verunstaltungen versuchte, wie sie hier in Paris wohl mehr noch, als in anderen Städten, an der Tagesordnung sind. Das ist immerhin ein gutes und verheißungsvolles Vorzeichen."

Inhalt: **Ambrosianische Lehren.** — **Rundschau.** — Dichtung. Schöne Literatur. (Der ewige Jude. Von Joseph Seeber.) — Schriften über Literatur. (Schriften zur Kritik und Literaturgeschichte. Von Michael Bernays.) — **Theater:** Schriften über Dramatik und Bühnenwesen. (Theatergeschichtliche Forschungen. Von Berthold Litzmann.) — **Musik:** Alexander Ritter †. Musikliteratur. (Präludien und Studien. Von Dr. H. Riemann.) — **Bildende Künste:** Berichte über bildende Kunst. Münchener Bericht. — **Vermischtes:** Berichte über Verschiedenes. Berliner Bericht. — **Lose Blätter:** (Aus China, Für die Gefahren übermächtiger Autorität, Das alte historische Familienhaus des Dichters Wieland, Gotteslästerung, An- und Auskleiden auf der Bühne, Unwesen im Medaillenverteilen, Kunstgewerblicher Unsinn, Inspecteur du blanchements des maisons, Kunstblumen, Plakate völlig neuer Art.

Kunstwart-Anzeiger.

Beachtenswerte Neue Erscheinungen

die bei der Kunstwart-Leitung eingelaufen sind.

Von den bei uns bis zum Schluß des Heftes eingelaufenen neuen Erscheinungen verzeichnen wir hier vorerst die Titel der nachstehenden, und bleibt eine Besprechung, soweit eine solche für die Leser des Kunstwart ersprießlich scheint, vorbehalten.

Heermann, Theo, Wetterleuchten Gedichte, Sprüche und Gaben. Dresden, Oskar Damm. 79 SS. Mk. 1.80.

Heiberg, H. Zwiefach getroffen! Novelle. Breslau, Schles. Buchdruckerei vorm. S! Schottländer. 172 SS. geb. 1 Mk.—

Henckell, Karl, Ada Negri. Ein Vortrag. Mit dem Portrait der Dichterin. Zürich, Karl Henckell & Co. 35 SS. 50 Pf.

Herwegh, M., Briefe von und an Georg Herwegh. 1848. München, Albert Langen. 386 SS. brosch.

Holitscher, Arthur, Weiße Liebe. Ein Roman aus dem Quartier Latin. München, Albert Langen. 280 SS. brosch. Mk. 3.—

Holm, Adolf, Holsteinische Gewächse. Leipzig. A. G. Liebeskind. 163 SS. Mk. 2.—

Horst, Henning von, Verbotene Frucht. Stuttgart, J. Engelhorn. 160 SS. 75 Pf.

1794
GEGRÜNDET

RUD. IBACH SOHN

HOFPIANOFORTE-FABRIKANT SR. MAJ. DES KÖNIGS UND KAISERS

R I & S Schutz Marke

FLÜGEL
PIANINOS

Einfache u. Pracht-Gehäuse jeden Stils

BARMEN
Neuerweg 40

KÖLN A. RH.
Neumarkt 1a.

159

Uebernahme von Kunst-Auktionen

jeder Art, ganzer Sammlungen sowohl als einzelner guter Stücke.

Hugo Helbing, München, Christofstrasse 2.

Eigene neuerbaute Oberlichträume. 173

Digitized by Google

Hughes, Hugh Price, Der atheistische Schuhmacher. Leipzig, Reinhold Werther. 71 SS. 50 Pf.

Jacobowski, L., Anne Marie. Ein Berliner Idyll. Breslau. Schles. Buchdruckerei vorm. S. Schottländer. 188 SS. geb. Mk. 1.—

Jacoby, Leop., Cunita. Ein Gedicht aus Indien. Zürich, Karl Henckell & Co. 120 SS. Mk. 1.50.

Jerome, K. Jerome, Roman-Studien. Allg. Romanbibliothek XII. 19. Stuttgart, J. Engelhorn. 50 Pf. geb. 75 Pf.

Immermann, Karl. Eine Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstage des Dichters. Mit einem Portrait Immermanns in Photogravure und einer Lichtdrucktafel. Hamburg, Leop. Voss. 220 SS. Mk. 6.—

Jüngst, Hugo C., Seelenakkorde. Neue Gedichte. Dresden, E. Pierson's Verlag. 134 SS. Mk. 2.—

Keyssner, Hugo, Das Recht am eigenen Bilde. Berlin. J. Guttentag. 63 SS. Brosch. Mk. 2.—

Kimmich, K., Zeichenschule mit 17 Tafeln in Ton-, Farben- und Golddruck und 135 Voll- und Textbildern. Leipzig, G. J. Göschensche Verlagsh. 165 SS. 80 Pfg.

Kloss, Jul., Zwanzig Jahre Bayreuth. Berlin, Schuster & Loeffler. 96 SS. brosch. Mk. 1.50 geb. Mk. 2.50.

Knackfuß, H., Allg. Kunstgeschichte. I. Band, 2. Abt. Bielefeld, Velhagen & Klasing. SS. 129—256. Brosch. Mk. 2.—

Künstler-Monographien von H. Knackfuß. Bd. XII Franz Hals, Bd. XIII A. van Dyck. Leipzig, Velhagen & Klasing. Bd. XII. 60 SS. mit 40 Abbild. Mk. 2.—, Bd. XIII. 80 SS. mit 55 Abbild. Mk. 3.—

Langenscheidt, P., Die fünfte Schwadron. Lustspiel in 4 Akten. Berlin, Verlag für Sprach- und Handelswissenschaft. 104 SS. Mk. 2.—

Langmann, Philipp, Ein junger Mann von 1895 u. andere Novellen. Leipzig, Robert Friese. 143 SS.

Im Gemäldesaal
von
Rudolf Bangel in Frankfurt a. M.
finden Ausstellungen und Auktionen von
guten Gemälden (131
sowie
Erzeugnissen des Kunstgewerbes
aller Zeiten statt. Beiträge dazu werden jederzeit entgegen genommen und Kataloge versendet gratis und franko
Der Kunstauktionator **Rudolf Bangel**

B. Schott's Söhne, Mainz.
Um die Wahl von Musikstücken unseres umfangreichen Verlages zu erleichtern, versenden wir auf Verlangen gratis und franko:
Führer durch unsere Piano-, Violin- und Gesangs-Kataloge,
nur beste Stücke enthaltend. Schwierigkeitsgrad resp. Tonumfang ist angegeben. 160

Konservatorium für Musik zu Stuttgart.
Aufnahmeprüfung: *14. Oktober.* **Beginn des Wintersemesters:** *19. Oktober.* **Unterrichtsfächer:** *Solo- und Chorgesang, Klavier, Orgel, Violine, Violonzell, sowie die sonstigen Orchester-Instrumente, Tonsatz und Instrumentationslehre, Deklamation und italienische Sprache, vollständige Ausbildung für die Oper. 39 Lehrer, 5 Lehrerinnen. In der* **Künstlerschule** *unterrichten die Professoren:* **Ferling, Keller, K. Krüger, S. de Lange, Linder, Pischek, Pruckner, Seyerlen, Singer, Skraup, Speidel, Wien,** *Hofkapellmeister* **Doppler,** *Kammersänger* **Hromada,** *Hofmusikdirektor* **Mayer,** *Kammermusiker* **Seitz,** *Cav.* **Cattaneo.** *Prospekte und Statuten gratis.*
Stuttgart, *im August 1896.*
177) **Die Direktion: Prof. Hils.**

153

Paris 1889. Gent 1889. Chicago, London 1893. **Preisgekrönt** Brüssel 1891. Wien 1891. Magdeburg 1893.
P. F. W. Barella's Universal-Magenpulver
Sollte kein Magenleidender unversucht lassen, da es sofort alle Schmerzen und Beschwerden beseitigt.
Proben gratis gegen Porto! Auskunft unentgeltlich. 162
In Schachteln à Mk. 2.50 und Mk. 1.50.
Berlin SW. Friedrichstr. 220.
P. F. W. Barella,
Mitgl. medic. Gesellschaften für Frankreich.
MÜNCHEN, LUDWIGS-APOTHEKE.

Fehr'sche Kunstakademie
Berlin W., Lützowstr. 82. 155
Getrennte Kurse für Damen und Herren. Lehrer: Für Porträt und Figürliches *Conrad Fehr* und *H. Hausmann*, für Landschaft *Willy Hamacher* und *Max Uth*, für Blumen *P. Barthel*, für Illustrieren *H. Looschen*, für Modellieren *O. Risch*, für Kupferstich Prof. *G. Eilers*.— Vorbereitungsklassen. — Aufnahme jederzeit. — Prospekte gratis.

126000 Artikel. 16 Bände geb. à 10 M. **16550 Seiten Text.**
Brockhaus' Konversations-Lexikon liegt vollständig vor.
10000 Abbildungen *Jubiläums-Ausgabe.* **980 Tafeln.**
300 Karten. 130 Chromos.
140

Verantwortlich: der Herausgeber Ferdinand Avenarius in Dresden-Blasewitz; für den Kunstwart-Anzeiger: der Verlag.
Verlag von Georg D. W. Callwey in München. Druck von Kastner & Lossen in München.
Sendungen für den Text an die „Kunstwart-Leitung", Dresden-Blasewitz, Wachwitzerstraße. Bestellungen, Anzeigen und Geldsendungen an den Verlag: Georg D. W. Callwey in München.

Digitized by Google

Im Verlage von Georg D. W. Callwey in München beginnt soeben den zehnten Jahrgang:

Der Kunstwart.

Rundschau über
Literatur, Theater, Musik, Bildende Künste, Kunsthandwerk u. s. w.

Herausgeber: Ferdinand Avenarius.

Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen thun.
Richard Wagner.

Zum zehnten Male tritt der Kunstwart seinen Jahresweg an — also muß er doch wohl irgend einem Bedürfnisse im deutschen Volke entsprechen. Warum mehrt sich, langsam aber beständig, seine Leserzahl, während er doch so viele Leute ärgert?

Deshalb, so glauben „wir vom Bau", weil es außer jener Mehrheit, der die Kunst nur eines der vielen schätzbaren Mittel ist das Gähnen zu bekämpfen, immerhin eine ganze Anzahl von Leuten gibt, nach deren Ansicht die Bezeichnung „Amusement" den Begriff „Kunst" nicht erschöpft. Gehen sie doch so weit, diese Leute, daß sie in Kunst und Kunstpflege eine ganz ernsthafte Sache sehen, nämlich einen so wichtigen Ausdruck des Empfindens der Zeit, wie die Wissenschaft einer ihres Denkens ist. Aus derlei Männern und Frauen nun sammelt sich unser Freundeskreis.

Was war zu bieten, um solchen Lesern anregend und förderlich zu genügen? Zunächst einmal galt's, alles Kunstleben einheitlich zu umfassen: die Künste des Wortes wie des Tons, der Farbe wie der Form — es galt, über dem Spezialistentum eine höhere Warte zu suchen, die in weiter Ausschau über alle Gebiete Lage, Größe und Bedeutung des Einzelnen im Ganzen erkennen ließe. Wie finden wir den Weg zu solcher Höhe? Wir glaubten: einfach durch Sachlichkeit. Mitten hindurch zwischen den großen Parteien und den kleinen Cliquen und Claquen, unbelastet auch durch all das uns minder Wichtige, womit der Notizensammler seinen Korb füllt, sollte der Kunstwart auf's Wesentliche ausgehen, unbeirrt durch Schlagworte, denn die schlagen ja die Unbefangenheit tot. Und, selbstverständlich, vom Boden der deutschen Heimat aus: nur aus dem Fühlen des eigenen Volkes keimt, blüht, fruchtet und besamet sich ja eine gesunde Kunst.

Freilich, auch ein modernes Blatt sollte der Kunstwart sein: Balsamiertes und Galvanisiertes kann man ja auch bewegen, aber lebendig wird's darum doch nicht, und am meisten Hoffnung, nicht schon morgen zu sterben, hat wohl das kräftige Junge. Das kräftige Junge, — dazu gehört ja das Modische nicht. Der Kunstwart durfte kein Modejournal für Kunstgigerln werden, für die das Allerneueste auch stets das Allerfeinste ist, aber er mußte auch da noch zu verstehen und zu verständigen suchen, wo Bedeutendes ob seiner ungewohnten Erscheinung zunächst mehr befremdete als ansprach. Und wenn im letzten Grunde die höchste Kunst stets in der tiefsten Persönlichkeit wurzelt, so galt es, Respekt und Verständnis für künstlerische Persönlichkeit zu pflegen — und zugleich den Persönlichkeitsnachmachern entgegenzutreten, die den Prophetenmantel als Maskenkostüm tragen und freilich gar oft eine Zeit lang ein Gefolge haben, so groß wie der große Haufen. Ueberall im Gefälschten, im Gekünstelten, im Spielerischen hatte der Kunstwart seinen Feind zu sehen, in allem Ehrlichen, Echten, Ernsten seinen Freund.

„Ganz brav, das Programm", sagst du, Leser, „aber die Hauptsache ist wohl: wie wird's durchgeführt?" Freilich! Und was sollen wir nun machen, die wir doch ganz eingestandener Maßen auf den Zweck ausgehen, dich zu unserem Besteller, dauernden Leser und festen Bundesgenossen zu werben? Sollen wir kräftig Selbstlob blasen? Du würdest uns auslachen! Sollen wir unser Licht ganz unter den Scheffel stellen? Dann verlöscht' es am Ende!

Digitized by Google

Also müssen wir nochmals andere reden lassen, die öffentlich für uns gezeugt haben, und bitten freundlich, den „Oeffentlichen Urteilen“ zuzuhören, die wir im Folgenden herſetzen.

Der Kunſtwart iſt kein „Fachblatt“, wenngleich er ſich einbildet, auch den Fachleuten etwas zu bringen. Wer es gut meint mit unſerer Dichtung, unſerer Tonkunſt und Schauſpielkunſt und all den bildenden Künſten, gut mit dem, was in all dieſen Künſten Kunſt iſt, gut mit der Kunſt, die wahres Leben iſt, der geſelle ſich zu uns zu gemeinſamem Suchen, Genießen, Lernen, Streben und Kämpfen!

München, im September 1896.

Georg D. W. Callwey,
Verlagsbuchhandlung.

Oeffentliche Urteile über den „Kunstwart“ aus allen Parteien:

Schleſiſche Zeitung (Prof. Max Koch): Das an dieſer Stelle ſchon einmal ausgeſprochene Lob, der einzige „Kunſtwart“ wiege mehr als der ganze übrige Haufen von äſthetiſchen, litterariſchen und Kunſtzeitſchriften, war nicht übertrieben und hat ſich durch jeden Jahrgang von Avenarius' Zeitſchrift bewährt. In welcher Zeitſchrift wäre ein gleich unparteiiſches, von allen beengenden Rückſichten ungehemmtes Bemühen um eine Befreiung unſerer nationalen Kunſt aus ſo verſchiedenartigen unwürdigen Feſſeln, gleiche Anerkennung der Notwendigkeit des Neuen, unter Feſthalten an den alten bewährten Idealen zu finden?

Kieler Zeitung (Prof. Dr. A. Bieſe): Avenarius hat den „Kunſtwart“ zu der angeſehenſten Zeitſchrift auf dem Gebiete des Schönen geſtaltet. Er iſt allezeit ſeinem Grundſatze treu geblieben. Klaus Groth, der von Anfang an das Unternehmen freudigſt unterſtützte, ſagte mit Recht, daß mit dem „Kunſtwart“ ein wahrer Schatz für jeden Gebildeten gewonnen ſei. Es bleibt nur zu verwundern, daß der Kunſtwart in ſeiner hohen, ja einzigartigen Bedeutung noch lange nicht genügend geſchätzt wird, und daß noch ſo viel Verwaſchenes und Halbes, das die große Mehrzahl anderer Zeitſchriften füllt, neben ihm weiterwuchert.

Neue preußiſche (†) Zeitung: Wir wiederholen, daß der Kunſtwart allen denen ſehr viel Anregung und Aufklärung zu bieten pflegt, die den Ereigniſſen und dem Streit der Meinungen in den Künſten folgen möchten, und daß der Herausgeber ſeines Amtes mit großer Umſicht waltet. Seinen Zweck erfüllt jetzt der Kunſtwart durchaus.

Kölniſche Volkszeitung: Der Kunſtwart iſt ein durchaus ernſtes, zugleich ein vornehmes Blatt, unabhängig in Bezug auf ſeine Urteile und geiſtvoll in deren Begründung.

Vorwärts: Das wohl derzeit führende Organ auf dieſem Gebiet.

Der Bund (J. V. Widmann): Wenn ein einziges Heft ſo viel Anregendes enthält und wenn die Haltung des Blattes eine ſo mutige und feſte iſt, wird man uns gewiß beipflichten, daß eine ſolche Zeitſchrift auch in der Schweiz alle Beachtung und treue Abonnenten verdient.

Unſer Blatt (Buchhändlerzeitung): Dieſe vornehmſte zur Zeit in Deutſchland erſcheinende Kunſtrevue.

Deutſche Worte (E. Pernerſtorfer): Frei von allem Klüngelweſen, nach allen Seiten unabhängig und eine Fundgrube von äſthetiſchen Aufſätzen, die durch Eigenart und Selbſtändigkeit hervorragen.

Allgemeine Zeitung, München (Prof. F. Muncker): Alles, was der Proſpekt verſprach, hat der „Kunſtwart“ redlich gehalten. Er hat noch mehr gethan .... (der Leſer) wird mannigfach belehrt und geiſtig angeregt, ohne daß ſeine eigene Meinung irgendwie in Feſſeln geſchlagen wird; er wird ohne Langeweile und Ermüdung, ohne Prätenſion und unangenehm ſich aufdrängende Abſichtlichkeit zu ſelbſtändigem Denken und Urteilen herangebildet.

Wiener Allgemeine Zeitung: Ein Blatt, das ſich ſo friſch und lebendig im Tone, ſo vornehm in der eigenartigen Form des Erſcheinens und in ſeiner ganzen Haltung zeigt, ein Muſterblatt, das ſeiner idealen Aufgabe ſo gewiſſenhaft und anregend, ſo freimütig und vorurteilslos nachkommt, das von aller Schablone ſo glücklich ſich freizuhalten weiß, verdient auch eine Empfehlung, welche die herkömmlichen Geleiſe der Anpreiſung überſchreitet. —

Wiener (alte) **Preſſe:** Eigenartig in ſeiner Ausſtattung, eigenartig in ſeinem Inhalt, eigenartig ſchon deshalb, weil er mehr gehalten, als er verſprochen, hat ſich Avenarius' „Kunſtwart“ in der kurzen Zeit ſeines Beſtandes einen ausnahmsweiſe hervorragenden Platz erobert ... Wir ſagen es, weil wir kein anderes Organ dieſer Richtung kennen, welches in ſo kurzer Zeit und in ſo feſſelnder Form ſo viel des Bedeutenden geboten hätte, wie der „Kunſtwart“.

Deutſche Zeitung, Wien: Unter den litterariſchen Zeitſchriften erſten Ranges befindet ſich eine einzigartige, welche jenſeits und in gewiſſer Beziehung ſogar über der Konkurrenz ſteht: „Der Kunſtwart“.

Roman-Zeitung (O. v. Leixner): So ſachlich, ſo edel in ſeiner ganzen Haltung, daß er wärmſte Förderung verdient.

Magdeburger Zeitung: Mit ſeinem Freimut, ſeiner Strenge und Unparteilichkeit verbindet er Geiſt und Talent. Viel Lob auf einmal, aber nicht zu viel!

Nation (Prof. H. Janitſchek): Nicht bloß geiſtvoll und feinfühlig, ſondern auch planmäßig und energiſch ... Es wäre wunderlich, wenn nicht diejenigen ſich um den „Kunſtwart“ ſchaarten und ſeine eifrigen Förderer würden, die in einer geſunden, im beſten Sinne männlichen Kunſt für ſich und andere noch Heil und Heilung finden.

Breslauer Zeitung: Wie viel herrſchende Vorurteile hat der „Kunſtwart“ erſchüttert, über wie viele Fragen hat er Licht verbreitet!“

Neue Züricher Zeitung: Vor allen Dingen ein unparteiiſches Blatt, das keiner Clique dient und mit geſchäftlicher Spekulation nichts zu thun hat, beſtimmt, auf das litterariſche und künſtleriſche Leben anregend, fördernd, aufklärend und läuternd zu wirken.

Leipziger Zeitung (Wiſſenſch. Beilage): Man trägt mit der geringen Summe des Beſtellgeldes zugleich ein Scherflein bei zur Hebung der deutſchen Litteratur und des deutſchen Volkes.

Beſtell-Schein.

Bei .....

beſtelle ich hiermit

..... Expl. **Der Kunſtwart.**

Verlag von Georg D. W. Callwey, München

vom ..... ab — bis zur Abbeſtellung.

Preis — durch den Buchhandel, — die Poſt, — oder direkt franco von der Verlagshandlung bezogen:
vierteljährlich Mk. 2.50.

Name und Stand: .....

Wohnort: .....

Straße u. Nro.: .....

Probe-Nummern
werden vom Verlage unter jeder aufgegebenen Adreſſe unberechnet verſandt.

Digitized by Google